

magazin estival

magazin estival „cinema“ 1982



ci
ne
ma

1982

„Partidul și România socialistă
vor întări continuu unitatea
și colaborarea
cu toate partidele
și forțele progresiste, democratice,
de pretutindeni,
cu popoarele europene
și din întreaga lume,
convinse
că stă în puterea noastră,
a tuturor ca,
acționând cu înalt
spirit de răspundere,
să asigurăm triumful rațiunii
și păcii,
realizarea unei lumi mai drepte
și mai bune pe planeta noastră,
în care fiecare popor,
fiecare națiune,
să se poată dezvolta așa cum dorește
fără teama vreunei agresiuni,
să-și poată făuri în mod liber
bunăstarea și fericirea“.

Nicolae CEAUȘESCU





„În strînsă unit

Începutul acestei veri a fost marcat de două evenimente cu mare rezonanță în conștiința întregului nostru popor: Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, dedicată problemelor teoretico-ideologice și politico-educative și Congresul educației politice și culturii socialiste.

Luminate de înalta concepție a partidului nostru comunist, a secretarului său general, președintele republicii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, despre rolul științei și culturii în viața socială, aceste întruniri, în cel mai înalt grad autorizate și reprezentative, au mobilizat interesul tuturor concetățenilor, al tutu-

ror creatorilor de bunuri materiale și spirituale din țara noastră.

Avînd în program însăși definirea stadiului actual al edificării socialismului în România, plenara și congresul au analizat totalitatea aspectelor legate de activitatea productivă și de creație și se înscriu ca puncte de referință și surse de inspirație, într-o largă perspectivă de timp.

De la punerea în lumină, cu o claritate fără precedent, a liniilor definitorii ale istoriei naționale și pînă la reafirmarea propunerilor României socialiste, ale președintelui **Nicolae Ceaușescu**, în lupta pentru dezarmare și pace, nici una dintre temele majore



te cu poporul"

ale vieții și muncii noastre nu a rămas neracordată la profesiunea și vocația noastră, atât de direct solicitată în salutul prezentat la Congres din partea Comitetului Central, de tovarășa Elena Ceaușescu.

Există însă o idee care străbate întreaga multitudine a temelor și problemelor abordate cu aceste istorice prilejuri, o idee căreia i-a dat glas, odată în plus, conducătorul partidului și poporului, în însăși fraza de încheiere a congresului — datoria supremă, mereu mai actuală și mai stringentă, care stă în fața oamenilor de cultură este de a gândi, a crea și acționa „în strînsă unitate cu poporul”.

Nimanui nu-i poate scăpa valoarea și semnificația unui asemenea comandament, care se aplică în egală măsură în activitatea practică, profesională, în modul cum ne concepem destinul creațiilor proprii, ca și în înțelegerea datoriei noastre civice, politice și patriotice, într-o lume care parcurge momente de mare dificultate, decisive pentru însuși viitorul civilizației și speciei umane.

Nimănui, dar mai ales profesioniștilor și iubitorilor unei arte atât de strîns și prompt legată de viața socială, deschisă celei mai largi circulații, cum este filmul, nu le pot scăpa imperativele și implicațiile unei atari chemări.



De aceea cineastii și cinefilii, profesioniștii din studiourile specializate, ca și cineastii amatori stimulați de Festivalul național „Cîntarea României”, se consideră mobilizați în primele rînduri ale celor hotărîți să dea un nou impuls și să atribuie o nouă calitate activității cultural-educative, decizi să-și orienteze mai ferm, mai perspicace eforturile și talentele, pentru dobîndirea unei mai înalte eficiențe a muncii și creației lor.

Desigur, calitatea de autori de pelicule și texte, pasiunea pentru ideile, imaginile și tehnicile profesiei și vocației noastre, ne îndeamnă să ne gîndim, în primă instanță, la obligațiile pe care noile programe de lucru ni le creează în propriul nostru laborator, la soluțiile optime, la învingerea inerției și opacității, pentru ca produsul acestui laborator să fie de o calitate superioară, cu adevărat competitiv, pentru ca el să ajungă la destinatar pe drumul cel mai scurt, în cadrul cel mai adecvat.

În același timp, ca fii ai cetății și cetățeni ai lumii, sîntem în modul cel mai intim sensibilizați de noile și excepționalele inițiative pentru dezarmare și pace ale președintelui țării, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, și vedem o strînsă legătură între actul de cultură pe care îl înfăptuim, uriașul efort de construcție socialistă care se desfășoară în întreaga țară și înțeleapta strategie a luptei pentru o lume

mai bună și mai dreaptă, pentru depășirea forțelor obscure care atentează la pacea lumii, la independența popoarelor și la existența planetei.

Timpul provincialismului desuet, al prețiozității tehnice, timpul ilustrativismului mărunț, al suficienței, al unei scări de valori strict locale și absolut individuale, nu mai este demult timpul nostru! Dar aparțin cu adevărat acestui nou timp ambiția mării performanțe, rigoarea maximă, implicarea totală, singurele care au șansa de a interesa cu adevărat, de a sparge inerția și prejudecata necunoașterii, de a-și găsi finalmente drumul spre conștiința și memoria poporului, spre atenția și aprecierea lumii.

Cu aceste sentimente și convingeri ne-am pus cu toții semnătura pe Apelul pentru pace al celor 18 milioane de români, adresat sesiunii speciale pentru dezarmare a Organizației Națiunilor Unite.

Cu aceleași sentimente și convingeri, ne întoarcem spre unelele noastre. Un plus de încredere și decizie, inclusiv în critică și autocritică, îndemnul la mult mai multă aplicație și eficiență în tot ce întreprindem și realizăm le găsim mereu în cuvintele prin care tovarășul **Nicolae Ceaușescu** ni se adresa direct, tuturor: „**Consiliul Culturii și Educației Socialiste, toate instituțiile și mijloacele cultural-educative trebuie să tragă toate în-**

„Activitatea politico-educativă și de ridicare a nivelului de cultură al maselor largi populare trebuie să dezvolte puternic spiritul revoluționar de luptă și de muncă, spiritul de omenie specific poporului nostru, umanismul revoluționar propriu societății socialiste, în care omul reprezintă factorul primordial, bunăstarea, fericirea și libertatea sa constituind scopul suprem al politicii partidului nostru comunist, esența societății socialiste multilateral dezvoltate !“

Nicolae CEAUȘESCU

vățămintele din activitatea de până acum, din dezbaterile care au avut loc în cadrul Congresului — și să acționeze într-o deplină unitate, pentru lichidarea lipsurilor ce s-au manifestat, pentru îmbunătățirea întregii activități și asigurarea îndeplinirii politicii parti-

dului în domeniul muncii politico-educative și cultural — artistice, al făuririi unei înalte conștiințe revoluționare a întregului nostru popor“.

„CINEMA“



**Sub semnul hotărârii unanime de a acționa cu elan
revoluționar,
în spiritul orientărilor formulate de tovarășul
Nicolae CEAUȘESCU
în cadrul Plenarei lărgite a Comitetului Central
al Partidului Comunist Român și la Congresul
educației politice și culturii socialiste**

Vom face filme mai adevărate. Mai convingătoare

Cineaștii au rost și s-au considerat prezenți în marea sală a Congresului educației politice și culturii socialiste, ca și în dezbaterile pe secțiuni, atît prin reprezentanții lor, cit și prin interesul cu care fiecare în parte a urmărit lucrările marelui forum.

Precedat de Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, dedicată problemelor teoretico-ideologice și politico-educative, Congresul a avut în centrul atenției sale Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu prezentată la plenară și a fost încununat de cuvîntarea rostită de conducătorul partidului și statului la închiderea lucrărilor sale.

Sînt documente care se află în continuare în centrul atenției cineaștilor, de toate profesiunile sau specialitățile. În aceste zile, ele sînt traduse în sarcini concrete, în șestiile pentru noi investigații tematice, pentru noi soluții de colaborare și producție.

Publicăm, în paginile alăturate, cîteva însemnări de pe agendele de lucru ale cineaștilor, inspirate din marile întruniri de la începutul verii

Un statut care ne onorează și ne obligă

În expunerea sa, secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a clarificat pentru noi toți o serie de concepte privind societatea noastră — cum ar fi conceptul de istorie, de societate multilateral dezvoltată, de democrație socialistă și multe altele, toate reprezentînd puncte de

referință esențiale pentru dezvoltarea noastră imediată și viitoare.

Ca om de teatru și de film, aș dori însă să mă opresc în special asupra conceptului de socialism multilateral dezvoltat, în cadrul căruia tovarășul secretar general al partidului a precizat locul fiecărui sector în diviziunea muncii, spunînd: „încheli însă cu concluzia generală că nu există nici un sector mai important sau mai puțin important, fiecare își are locul și importanța sa în diviziunea muncii”.

Eliminînd falsele ierarhii, tovarășul Nicolae Ceaușescu ne-a acordat astfel un statut de sine stătător. Nu pot să nu amintesc că în antichitate se spunea: „Artistului să i se încununze fruntea cu lauri, dar el să fie scos din cetate”. Adagiul atît de des invocat în

trecutul istoriei a fost azi, el, izgonit din cetatea noastră socialistă.

Este o concluzie care ne onorează și ne obligă deopotrivă.

Ne onorează, pentru că artei i s-a recunoscut pe deplin importanța în procesul de formare și educare a omului nou, adică eficiența sa în planul ideii, dar prin statutul ei egal cu celelalte sectoare.

Ne obligă, pentru că răspunderea ce revine tuturor oamenilor de artă și cultură nu este de loc ușoară. Sarcina noastră este de a pune în circulație acele filme, acele piese de teatru, acele romane și acele poezii apte, prin conținutul lor, să mobilizeze conștiințele, să educe, în spirit patriotic și al prieteniei și înțelegerii cu alte popoare, pe spectatorii noștri virșnici și tineri. În special pe cei tineri, căci atragerea tineretului în sălile de spec-

taco! de film sau de teatru înseamnă să le deschizi poarta sufletului și a minții spre înțelegerea lumii.

Cred că pentru noi, oamenii de film și de teatru, nu există menire mai nobilă.

Ion BESOIU

A fi actor, o meserie profund politică

Eu cred că profesiunea noastră este o profesiune profund politică.

Așa cum fiecare gest al vieții poate căpăta un sens politic, cum spune un personaj din „Eul mediu întâmplător”, „dacă seminii o floare, sau dacă rupi o floare, tot politică înseamnă că faci”, și gestul actorului pe scenă capătă o încărcătură politică.

De aceea, cred că actorul este la rândul său un activist de partid. Actorul nu poate fi altfel decât profund implicat, cu toată ființa sa în viața personajelor, a eroilor pieselor și filmelor noastre, chemați să constituie modele, idealuri chiar, creatoare de conștiințe. Modele și idealuri, care să poarte cu precădere amprenta specificului nostru național. Cred că munca, competența și adevărul care dau sens artelor noastre trebuie să slu-

jească, în primul rând, acest specific. Să nu jucăm imitând stilul de joc al francezilor, al americanilor sau al altor școli de interpretare care reflectă alte realități, oricare ar fi ele, ci să redăm autenticul vieții noastre de ieri și de azi. Aceasta este menirea noastră, acesta este pentru noi „izvorul” de care vorbim în expunerea sa tovarășul Nicolae Ceaușescu, la recenta plenară a Comitetului Central al P.C.R. și pentru care pledează documentele Congresului educației politice și culturii socialiste.

Carmen GALIN

Prezenți cu lucrări de calitate în marea operă de educare a milioane de spectatori

Ca cineast documentarist ce mi-am dedicat activitatea atît temelor inspirate din viața de azi a României, cît și dezvăluirii, prin intermediul peliculei, a unor momente importante din istoria patriei, gîndesc că nepuizabila bogăție de idei ce se desprinde din Expunerea și cuvîntarea tovarășului

Nicolae Ceaușescu, la recenta plenară a Comitetului Central și respectiv la Congresul educației politice și culturii socialiste, constituie, prin excepționala lor valoare practică și teoretică, un adevărat plan tematic al filmului documentar românesc. Viitoarele filme istorice, innobilate ca și pînă acum de un înalt spirit patriotic, trebuie să afirme cu mai multă putere „că fiecare metru de pămînt și fiecare piatră sînt stropite cu sudoarea și singele moșilor și strămoșilor noștri. În cele mai grele timpuri — subliniază secretarul general al partidului — înaintașii nu și-au părăsit pămîntul unde s-au născut, ci, înfrîindu-se cu el, cu munții și cîmpurile, cu riurile și cîdrii falnici, au rămas neclintîți pe aceste meleaguri, apărîndu-și ființa, dreptul la existență liberă”.

Cîtă incitare creatoare și ce larg cîmp de imaginație pentru realizatorii de filme istorice, documentare sau de ficțiune reprezintă adevărul acestei afirmații! În filmul pe care îl vom dedica împlinirii a 200 de ani de la marea răscoală a lui Horia, Cloșca și Crișan, pornind de la ideea exprimată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, conform căreia „nu se poate vorbi de educație patriotică socialistă fără cunoașterea și cinstirea trecutului, a muncii și luptei înaintașilor noștri”, ne vom strădui să înfățișăm pe ecran figurile luminoase ale celor trei martiri ai neamului nostru, epoca în care ei au trăit, comandamentele care au ridicat la luptă, în acele vremuri grele, un întreg popor dornic de dreptate

Activistul de partid — erou principal, implicat direct în destinul filmului românesc

Activistul este un om ca toți oamenii. El nu are calități miraculoase și nici noi nu trebuie să facem din el un super-erou. El este un om normal aparținînd unor colective reprezentînd diferite medii: muncitoresc, sătesc sau intelectual. Un om normal, dar care este investit cu o muncă în plus: aceea de a concretiza și mai conștient și mai eficient politica partidului în societatea noastră. El este mai degrabă un bun practicant. Căci politica partidului nu este în afara interesului nostru al tuturor, fie că direcțiile ei se referă la viața economică, fie la cea spirituală. Dar spre deosebire de ceilalți oameni ai muncii, activistul este pus să facă față unor dificultăți sporite, să rezolve situații limită, să dea răspuns teoretic și practic, la întrebările puse de un colectiv de muncă, să acționeze cu promptitudine să găsească soluția potrivită.

Este adevărat că există multe cerințe cînd un film de acest fel e vizionat. Și se ivesc adesea multe nemulțumiri față de felul cum activistul e prezentat pe ecran. Cele mai multe tin de comportamentul schematic a

personajului. Mulți își imaginează acest personaj în mod idealist și de aceea ei ne apare pe ecran sărăcit, unilateral. Personal: cred că ajunge dacă într-un film activistul e investit cu acele calități necesare rezolvării situației date. Dacă vrem să inventariem toate calitățile acestui personaj, nu vom avea decît un rezultat fals, contrar celui dorit. Ca documentarist am înfîlînit multe tipuri de activiști de partid, președinți de CAP, primari, oameni interesați, cu biografii puternice. Dar se întîmplă că în filmul nostru de ficțiune, ca și în viață, trebuie să ținem seama că prefacerile din viața materială sînt atît de rapide, încît acești activiști nu pot fi luați ca atare, căci ei trebuie să facă într-o foarte scurtă perioadă față unor situații diferite.

Un personaj nu poate fi schimbat de pe o zi pe alta numai prin vorbe. Personajul trebuie portretizat prin situații și nu să adaptăm un portret robot la toate situațiile. Unul dintre activiștii pe care i-am iubit cel mai mult dintre cei vizualizați de mine este cel interpretat de Toma Caragiu în Mas-todontul. El era, de fapt, un muncitor

ca oricare altul, la o rafinărie, dar care avea în același timp profunde convingeri comuniste. De aceea mergînd într-un sat să repara unelte țărănilor el intră în conflict cu oamenii ce aparțineau lumii care guvernase satul pînă atunci — acțiunea se petrece în 1946 — 47 — și deși rolul nu are nimic miraculos, totuși prin comportamentul celui muncitor, dictat de convingerile sale, găsește numai prin intensitatea trăirii o soluție la situația respectivă, dînd chip cu adevărat comunist personajului. Tot așa în Clipa situațiile sînt cele care determină caracterele. Sau în Niște țărani unde portretele sînt nemaipomenite, pentru că situațiile conturează personajele. În orice caz nu vom reuși să facem activiști credibili pe ecran atîta timp cît vom inventaria, fie chiar din rutină, inconstienți, toate, absolut toate, trăsăturile de caracter ale unui activist model. Așa începe falsetul. Și mi se pare curios că noi, care sîntem activiști, rămînem adesea la nivelul constatării. Există, incontestabil, niște calități necesare omului-activist: răbdarea cu care se apropie de oameni, înțelegerea, într-adevăr umanistă, a unei situații, dorința de într-ajutorare, etc. Aceste calități trebuie să apară numai în măsura în care conflictul le solicită. Nu trebuie să le punem în același film pe toate, la care să adăugăm și aspecte din viața de familie, și din cea profesională etc. etc. Cu cît vom încerca să aducem în mod deliberat activistul către un model-tip vom eșua în privința credibilității sale.

Virgil CALOTESCU

socială și libertate națională, pentru ca noi, cei de astăzi, să avem o țară, în care să trăim liberi și fericiți.

Fiecare capitol al Expunerii și al cuvîntării tovarășului **Nicolae Ceaușescu** — raze de lumină binefăcătoare asupra trecutului, prezentului și viitorului societății românești — mi-a întărit convingerea utilității filmului documentar românesc, în marea operă de educare a spectatorilor, de formare a omului nou, constructor al socialismului în țara noastră. Totodată, mi-am dat seama de necesitatea creșterii continue a calității și eficienței acestui important instrument de propagare a ideilor înaintate în mijlocul maselor, de nevoia diversificării tematiche și îmbogățirii mijloacelor de expresie artistică în scurt-metrajul documentar. Acest gen cinematografic este strîns legat de marile probleme ale contemporaneității, constituindu-se, prin excelență, ca un document al epocii pe care o trăim.

Documentarul are ca „actori” oameni vii care au fost sau care trăiesc astăzi, pe înșiși constructorii României socialiste, filmați ca să zicem așa, „în priză directă”. Documentarul poartă, prin definiție, certificatul oglindirii realității așa cum e ea. Tocmai de aceea, poate chiar mai pregnant decît celelalte genuri ale cinematografului, filmul documentar are și trebuie să aibă permanentă sursă de imaginație, ceea ce tovarășul **Nicolae Ceaușescu** numește „izvorul de apă vie”, generoasele gânduri, preocupări și năzuințe ale poporului nostru. Urmind acest drum, documentarul va deveni un veritabil letopis al epocii noastre socialiste, care „să redea realitatea, viața, să imortalizeze munca și creația eroică a poporului nostru” — așa cum cerea tovarășul **Nicolae Ceaușescu** fiecărei opere de artă.

Pompiliu GILMEANU

O etapă a francheței lucide, revoluționare

Sîntem și vom fi multă vreme sub impresia puternică a magistralei Expunerii tovarășului **Nicolae Ceaușescu** la recenta Plenară largită a Comitetului Central și sub înfrîurarea cuvîntării pe care secretarul general al partidului, președintele republicii, a rostit-o la încheierea Congresului educației politice și culturale socialiste. Sînt documente de o inestimabilă valoare politică, filosofică și istorică, documente care au mișcat, prin forța ideilor lor înnoitoare, pe fiecare dintre noi.

Ca om de artă, de fapt ca activist pe tărîmul culturii și educației, nu se poate să nu descoperi în adevărurile roștite de secretarul general al partidului sursa inepuizabilă, izvorul unor subiecte de imediată și acută actualitate.

Așteptăm, așadar, de la regizorii și scenariștii noștri, să se angajeze pe acest drum, iar noi actorii, îi vom

urma, ca întotdeauna, cu toată convingerea și pasiunea. Numai așa cred că vom putea marca în creația noastră cinematografică o nouă etapă, o etapă de franchețe lucidă și revoluționară, care să poată ține pasul cu realizările societății noastre socialiste, fără însă să omită problemele și neajunsurile cu care ea se confruntă.

Numai așa vom avea credibilitate în fața publicului nostru, sporind prin aceasta forța filmului de a determina și modela conștiința, de a crea un om nou, scopul programului partidului nostru.

Una din căile prin care noi, oamenii de artă, putem contribui activ la realizarea acestui scop este prezentarea mai inspirată și mai convingătoare a figurii activistului de partid. De multă vreme, viața însăși, evoluția societății noastre a consacrat activistul de partid ca pe un erou autentic și indispensabil devenirii noastre socialiste. Dar dacă în viață și pe plan teoretic am ajuns să-l cunoaștem și să-l înțelegem atît de bine, atît de nuanțat, de ce în planul realității artistice (a pieselor și mai mult a filmelor noastre) personajul acesta întîrzie să facă (cu excepția unor bune, dar prea puține exemple) „cariera” căreia îi este destinat?

În ceea ce mă privește, cred că ideea de erou a fost prezentată eronat în multe filme. Fie din prejudecăți estetice (un erou trebuie să fie atotcuprinzător, atotștiutor etc.), fie din false prudențe (înfrumusețarea artificială a vieții și acolo unde nu este cazul). Aceste două erori ne-au făcut să schematizăm în multe narațiuni și tipul activistului, îndepărtîndu-l de adevăr și de viață. Am uitat, adesea, că arta și cultura sînt chemate să reflecte adevărat evenimentele-cheie din viața societății noastre și nu să ilustreze funcționarea ideii nesemnificative sau ideii desprinse stingaci din sfera generalităților.

Filmul nostru, așteaptă, așadar, de la toți cei implicați în destinul său, dezbateri de idei creatoare, capabile să transfigureze artistic esența realităților noastre și să contribuie efectiv la modelarea omului nou.

George MOTOI

Istoria veche și istoria nouă a patriei, sursă de inspirație inepuizabilă

Expunerea tovarășului **Nicolae Ceaușescu** la plenară largită a Comitetului Central și cuvîntarea sa la Congresul educației politice și culturale socialiste, salutul adresat Congresului din partea Comitetului Central, de tovarășa **Elena Ceaușescu**, sînt documente de cea mai mare însemnătate. E firesc, ca în acest climat de aspirații spre mai mult, mai bine, mai adevărat — să ne gîndim la timpul specific al artei noastre cinematografice în contextul culturii poporului nostru,

alături de teatru, proză, poezie, plastică.

Într-adevăr, numai depășirea uniformizării și a rămîinerii pe un teritoriu fără probleme ne va aduce filmele de care avem nevoie, de care publicul larg are nevoie, de care arta noastră cinematografică are nevoie pentru a exercita o influență educativă și formativă puternică, pentru a se defini în contextul celorlalte cinematografii.

Adevărul vremii pe care o trăim trebuie — cred — să stea mai presus de orice. Adevărul rostit cu unelte filmului, rostit cu demnitate și curaj, de către cei care slujesc cu talent arta filmului la noi. Adevărul rostit fără menajamente, cu măsura întreagă pe care ne-o dau viața noastră, destinul poporului nostru, experiențele sale unice, în istoria mai veche și mai nouă — sensibilitatea și meandrele sufletului urmașilor lui Horia și Luncu, ai lui Bălcescu și Eminescu, Enescu și Luchian, Țuculescu și Blaga.

Cred în acest adevăr, rostit cu talent; e limbajul sigur de definire a personalității noastre, în ceea ce are ea mai valoros, limbajul comunicării cu oamenii întregii țări și cu oamenii de pe toate meridianele, în lumina aspirațiilor comune către adevăr și omenie, către dreptate și frumusețe, către pace și bună viațuire. Este mesajul cunoașterii pe calea acestei arte pe care secolul XX a pus-o parcă înaintea celorlalte cu un pas, oferindu-i mijloace care pînă azi ar fi părut incredibile.

Aștept cu încredere și răbdare filmele care să ne descopere pe noi înșine, să ne dea satisfacția de a vorbi despre noi, despre viața noastră — chiar atunci cînd aceasta doare — de a ne confrunta cu marile probleme ale omului și omenirii în limba inimii noastre. Numai astfel — cred — adevărul va fi interesant, impresionant, tulburător și arta noastră va avea acces real spre conștiința poporului și în circuitul mondial al filmului.

Lucia MUREȘAN

Un mesaj umanist, revoluționar, în filme de calitate

În expunerea secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, la recenta plenară largită a Comitetului Central, precum și în documentele elaborate de Congresul educației politice și culturale socialiste, cinematograful i-a revenit un loc de cinste, care ne obligă pe toți lucrătorii din artă și meseria filmului.

Multă vreme noi, documentariști, am trăit, chiar nemărturisit, cu complexe de inferioritate; pentru că era la modă literaturizarea, am găsit și metafora care să ne exprime soarta: noi eram cenușăreșele cinematografului. Cînd spuneam că sîntem „cenușăreșe”, ne gîndeam mai puțin la statutul profesional și mai mult la finalul fericit al poveștii.

După ani mulți și muncă, am reușit să ne impunem pe ecranele din țară

și din străinătate; dar tocmai când se profila o școală a documentarului românesc, teoreticienii sceptici, lipsiți de perspicacitate, au început să susțină perimarea și chiar inutilitatea documentarului; singurul lor argument aparent plauzibil fiind dezvoltarea paralelă a televiziunii. Evident, ei confundau mijlocul de difuzare cu genul. Datorită televiziunii, documentarul abia începea să-și afirme, fără limitele spectacolului din sala de cinema, imensele resurse și virtualități. Sute de studii continuau să producă în toată lumea filme documentare, serialle document cu zeci de episoade, mai ales filme comandate de televiziuni.

În anii în care se punea, ca într-o poză de puști, un semn de întrebare în dreptul documentarului, în țara noastră se înmulțeau și se diversificau revistele, editurile, casele de filme, se creau premisele necesare unei varietăți de stiluri artistice. În documente de partid au început să apară sarcini specifice destinate tocmai filmului documentar; existența noastră profesională era confirmată, astfel, la cel mai înalt nivel. Semnificativ: a dispărut și obsesia „cenușăreii”; ne simțim, mai mult ca oricând utili, având un loc bine definit în peisajul artei românești. În vastul program expus în salutul Comitetului Central adresat Congresului de tovarăsa **Elena Ceaușescu**.

Filmele noastre sînt necesare acum, pe ecranele mari și mici și sînt necesare și în perspectivă, ca documente în arhiva națională. Cel mai anodin reportaj de azi poate deveni peste ani un document unic, irepetabil. Poate să constate oricine cum „țipă” a adevăr cadrelor autentice, copiate din vechi documente, oricît de abil ar fi fost înserate între scenele regizate din filmele de ficțiune. Ne bucurăm cînd în numeroase emisiuni ale televiziunii vedem, remontate în alt context, filmele noastre mai vechi (chiar dacă nu sîntem menționați în genere).

Ni se cere acum, în lumina importanțelor documente programatice, regindirea întregii noastre activități.

Vom discuta, desigur, despre modalități de producție și difuzare a documentarului; ne bucură demararea promițătoare a peliculei „Azomureș” (materie primă vitală), dar nu omitem nici perspectiva obligatorie a videocasetei. Competitivitatea acționează și în industria noastră.

Vom discuta despre colaborarea organizată cu televiziunea pentru că pînă acum această colaborare necesară și reciproc avantajoasă a fost spontană și sporadică.

Vom discuta despre valorificarea miilor de documentare din arhivă în vaste sinteze seriale, despre asigurarea fondului de documente pentru viitor.

Filmele pot duce în lume mesajul umanist al României înaintea altor arte; dar, putem să ajungem, trebuie să ajungem pe ecranele din țară sau de peste hotare numai cu filme de calitate, la nivelul înaltelor exigențe actuale. Pentru că așa cum arăta secretarul general al partidului, numai o creație artistică originală, patriotică și umanistă, „**va răspunde cerințelor poporului și totodată va contribui la îmbogățirea culturii și artei universale**”.

Erich NUSSBAUM

Educație patriotică, prin cunoașterea și cinstirea trecutului

Expunerea prezentată de tovarășul **Nicolae Ceaușescu** în cadrul plenarei lărgite a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, consacrată analizei stadiului actual al edificării socialismului în țara noastră, problemelor teoretice, ideologice și activității politice, educative a partidului, ca și cuvîntarea sa la Congresul educației politice și culturale socialiste, aduc o contribuție majoră și la clarificarea, alonarea direcțiilor dezvoltării culturii și artei în țara noastră.

Ca lucrător în domeniul cinematografiei, m-aș referi, în primul rînd, la teza secretarului general, potrivit căreia cunoașterea istoriei poporului nostru, a luptei sale pentru libertate socială și națională, pentru unitate și independență constituie unul din fundamentele activității ideologice, al educației patriotice, socialiste a marelui. Discernem aici ridicarea pe o treaptă superioară — în acord cu stadiul prezent al evoluției societății noastre, cu imperatiile epocii pe care o trăim — a unei gândiri cu valoare tradiție în cultura românească, exprimată într-o formă sau alta de către mințile cele mai luminate ale poporului. „**Nimic nu este mai interesant, mai măreț, mai vrednic de luarea noastră aminte decît istoria**”, spune inflăcăratul Kogălniceanu, lăsîndu-le urmașilor nu numai o dreaptă și cumplită învățătură, ci și un îndemn. „**Nu se poate vorbi de educația patriotică, socialistă, fără cunoașterea și cinstirea trecutului, a muncii și luptei înaintașilor noștri**”, spune la plenară tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, sintetizînd creator tradiția luminoasă a marilor cărturari ai trecutului, cu prezentul patriei socialiste.

De cînd muncesc în domeniul cinematografiei, am avut posibilitatea să mă conving că filmul cel mai iubit de spectatori, cel mai discutat, cel mai cerut de toate generațiile, este filmul istoric, opera cinematografică de valoare dedicată muncii, luptei și eroismului înaintașilor.

Viziunea clară, științifică, a secretarului general al partidului, privind înțelegerea istoriei poporului român, ca o uriașă și neîntreruptă succesiune de fapte desfășurate de-a lungul veacurilor pe scena grandioasă a întregii noastre patrii, cu tot ce a avut și are ea mai semnificativ, vibrant, ne ajută pe noi, cineasții, în realizarea unor filme de autentică valoare artistică și educativă. Ne ajută la formarea revoluționar-patriotică a tinerei generații, la afirmarea corectă a adevărurilor despre noi în fața conștiinței noastre, ca și în fața judecății lumii întregi. Iată de ce socotesc fundamental îndemnul de a ne întoarce neconștient la izvor, înțelegînd prin izvor conștiința națională, tradiția de simțire și cugutare, istoria înțeleasă ca operă comună a tuturor generațiilor.

Constantin PIVNICERU

Contactul permanent cu izvoarele vii ale spiritualității poporului

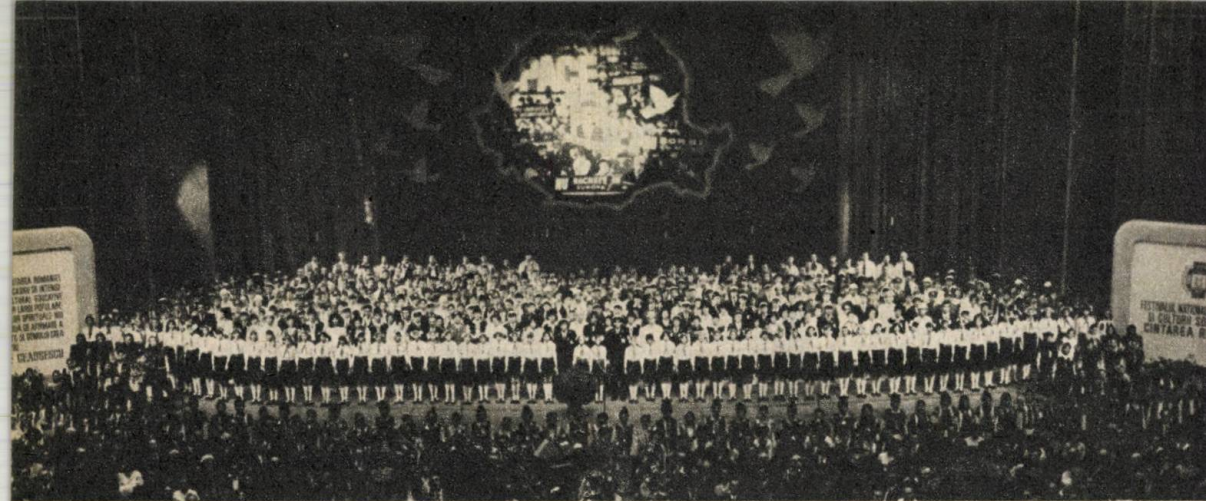
Artă încă tinără (și, în consecință, nu arareori contestată), cinematografia mai trăiește, fatalmente, în faza dependenței și mimetismului. Se imită arte mai vechi (literatură, teatru), se imită idei, mișcări, gesturi, cuvinte, modele, se imită filme. Este, poate, o înclinație naturală a organismului tinăr, o tatonare a mijloacelor, o încercare a forțelor. Cinematografia uimește încă lumea prin felul remarcabil în care o imită, așa cum un adolescent înzestrat îi uleiște pe adulți cu talentul de a-și imita profesorii, părinții, colegii. Ceea ce nu înseamnă că arta cinematografică n-a dat, în anii tinereții ei fulminante, opere stabile, autonome, originale, memorabile, tînzînd spre performanța artelor străvechi și anume: nu imitarea, ci re-crearea lumii.

Efortul cinematografiei se îndreaptă, firesc, spre descoperirea semnelor originalității, ale maturității, spre realizarea unor creații unice, înconfundabile, care să primească dreptul de acces în universalitate și, de ce nu, privilegiul de a fi modele, de a fi, deci, imitabile. Efortul nu e deloc simplu, iar succesul nu este doar o chestiune de voință și de timp. Prelungirile adolescenței mimetice sînt firești, nu însă și — experiența unora dintre filmele noastre o dovedește — somnolența asupra hirtiei de calc, economia de gândire și de imaginație, preluarea comodă a unor formule și rețete verificate în alte timpuri și în alte spații, teama conservatoare față de nou, lipsa de curaj în căutarea „izvorului cu apă vie”, a adevărului, a propriei personalități.

În expunerea secretarului general al partidului la plenară lărgită a Comitetului Central și în cuvîntarea sa la Congresul educației politice și culturale socialiste, i se cerea creației artistice, implicit artei cinematografice, mai multă maturitate, iar maturitate înseamnă, între altele, depășirea gestului mimetic, originalitate, personalitate, contactul permanent cu izvoarele vii ale spiritualității poporului. „**Nu imitația, nu uniformizarea, ci diversitatea, redarea specificului propriu al fiecărui popor înseamnă adevărate creații artistice și literare**” — iată, într-o formulare densă, ideea legăturii dialectice dintre specificul național și universalitate, dintre originalitate și diversitatea artistică.

Cred că, mai mult ca oricînd, acum, cînd creația noastră artistică e chemată să contribuie la îmbogățirea culturii și artei universale prin originalitate, patriotism și umanism, putem să ne gîndim cu mai multă îndrăzneală, cu și mai profundă responsabilitate la intrarea cinematografiei în anii maturității.

Dumitru SOLOMON



Festivalul național „Cîntarea României“

Jubileul unui cineclub și elogiul unei mișcări

Anul acesta, „Secvența timișeană” — prestigioasă confruntare a cineamatorilor, intrată în tradiție și ajunsă la ediția a cincea — a coincis cu un eveniment deosebit de important: împlinirea unui sfert de veac de existență a cineclubului CFR Timișoara, unul dintre cele dintîi colective de creație și cultură cinematografică înființate la noi în țară.

Principalul animator al acestui valoros cineclub — în care au activat zeci și zeci de cineamatori — a fost regretatul Sandu Dragoș. Lui i se datorează în mare măsură, multe din succesele cineclubului, de-a lungul celor 25 de ani de existență. Una dintre „profesiunile de credință” ale cineastului amator timișorean va rămîne, cu drept de „memento”, semn al iubirii pentru film, peste ani: „Filmul există înainte de toate pentru a comunica idei, gânduri, sentimente, de la un om la altul, de la o colectivitate la alta, lucru care se realizează în primul rînd în sfera cotidianului. Totul devine limpede de îndată ce privim filmul nu ca artă, ci în primul rînd ca mijloc de comunicare”.

Un primat mereu realimat

Istoria și preistoria cineclubului timișorean conțin numeroase momente de referință „în premieră”: primele încercări de animație, executate direct pe peliculă (*Mica aventură*, 1945), primul film de animație (*Trei boboci*, 1957), primul curs de cultură cinematografică pentru amatori de film (1958—1959), primul film pe 35 mm (*Ursul păcălit de vulpe*, 1960), prima cinematecă (1960), prima participare internațională (*Sarja păcii*, 1961), primul film color (*Noroc tinerețe*, 1962).

prima stagiune pentru public organizată cu filme de amatori (1968), prima monografie tipărită (*„Pasiuni pe 16 mm”*, 1972), primul film cinematografic cu sunet stereo (*Artere*, 1972), primele filme de amatori incluse în rețeaua publică de difuzare (jurnale de actualități și *Orașul meu, orașul nostru*, 1972), prima realizare a unui film în colaborare cu cinești profesioniști (*2x8 minute despre Timișoara* de Mirel Iliesiu, 1972), primul „centru metodic” al amatorilor (1977), prima carte destinată cineamatorilor (*„Imagina cotidianului”* de Sandu Dragoș, 1977). Ș.a m.d.

Cît despre „premierele tehnice” ale cineclubului, ele sînt și mai numeroase: de la prima trucă pentru animație pe 35 mm (1957) și pînă la prima instalație de sunet sincron (1979) a fost parcurs un drum bogat în reușite, care a consolidat prestigiul acestui colectiv harnic, aflat multă vreme în prima linie a mișcării cineamatoare din România.

Să privim în urmă, dar și înainte

Dar în orașul de pe Bega, la aniversare, accentul a fost pus pe o amplă trecere în revistă a producției cinematografice actuale din întreaga țară: peste 70 de filme au figurat în programul competiției cinematografice organizate în cadrul generos al Festivalului național „Cîntarea României”. Peste 70 de filme de la zeci de cinecluburi din țară, și zeci de cinești amatori au ținut să fie prezenți la această amplă și semnificativă confruntare creatoare.

Ce filme am putut vedea sau vedea, deci, la Timișoara? Printre remarcabilele reportaje-anchetă, de pildă, *Piatra de foc la temelia casei*

(de Ioan Cojan, cineclubul „Aurul negru”, Moinești), un film realist și poetic despre eroismul muncitoresc, și *Homo res sacra homini* (Constantin Lazureanu, George Dinu, „Constructorul” Timișoara), un eseu despre „Datoria de om”.

Lupta cu plătitudinea

Alte reportaje? *Cota 47* (Gh. Hui-ban, „Constructorul”, Timișoara) despre constructorii orașului de pe Bega. *Pledoarile cinematografică pentru muncă, cinste, omenie* (Vi. Lucareșki, „Unirea”, Bacău) și altele. Cineamatorii au dovedit demult că știu să prindă „pulsul vieții”, deși — trebuie s-o spunem — intervențiile lor reportericești ar trebui să depășească mai decis nivelul locului comun, devenind mai incisive, mai eficiente, pentru a-și consolida funcția civică.

Dintre documentariștii amatori, au reținut atenția — încă o dată — Adriana și Simion Oțoiu, de la Casa de cultură din Baia Mare, cu *Sărbătoare la stîna* (un documentar cu multă forță realistă în evocarea atmosferei), și s-au făcut din nou remarcate filme precum *Casele se nasc din munte* (Constantin Stematii, Tirgoviste), *Măsura oilor* (Gh. Toxin, „Metafora”, Cîmpulung Moldovenesc), *Transhumanța* (Damian Diaconescu, CFR Timișoara).

Uneori, documentarele cineamatorilor dobîndesc deosebite valori poetice, cum au dovedit-o, încă o dată, filme mai vechi ca *Adîncul rost al pămîntului* (Nicolae Negruțiu, „Semenicul” Reșița) sau *Leclia despre libele* (Ion Butnicu, Pitești), filmul lui Ferdinand Michitovici, *Toamna la Voroneț* (Cîmpulung Moldovenesc) și altele.

„Se poate spune că în cadrul Festivalului național „Cîntarea României” oamenii muncii sînt făuritorii noii creații, și participanții și beneficiarii acestei activități, care demonstrează cu putere forța și energia creatoare, talentul inestimabil al minunatului nostru popor”.

Nicolae CEAUȘESCU

Revelațiile n-au lipsit nici la capitolul filmelor cu actori. Cea mai plăcută surpriză au constituit-o studenții din Petroșani, al căror film, *Cinemateca de provincie* (Iliodor Pinteș jr., „Studio 18”), are mult umor, nerv, spirit ironic — și autoironic — fiind urmărit cu voioșie și aplauze de către spectatori.

Tot o surpriză plăcută a fost filmul studenților timișoreni *Sotronul* (un grup de creație al cineclubului „Gaudemus igitur”), cu o plastică a imaginii deosebit de expresivă. Iată, așadar, că au existat și noutăți la Timișoara, care au împlinit palmaresul realizărilor meritorii din ultimii ani, palmares la care se mai pot adăuga — dintre filmele văzute la „Secvența timișeană” — desenele animate *Lăcomia pierde omenia* (Norbert Taugner jr., „Oțelul Roșu”), *Flori, flori, flori* și alte „pilule” (Gavril Kovacs, Hunedoara), precum și valoroase filme tehnice și de protecția muncii.

Ultimele filme ale lui Sandu Dragos (*Urișul, Itinerar cubanez*, ca și filmul de protecția muncii realizat în colaborare cu Vasile Moise) au constituit un moment de vîrf, și de emoție, al festivalului.

Schimbul de miine

Ajunși aici, este bine — este necesar, cred — să ne gândim la „schimbul de miine” al cineamatorismului timișorean. Activează azi în orașul de pe Bega, cu rezultate dintre cele mai bune — și progresive — cinecluburile de la „Constructorul”, de la Cineclubul studentesc „Gaudemus igitur” ș.a.m.d.

Dar Cineclubul CFR nu și-a regăsit cadența. Trebuie să aflăm în noi forța și curajul de a spune lucrurilor pe nume: cineclubiștii Timișoarei au o mare datorie morală față de prestigiul și tradițiile lor.

Timișoara înseamnă, de asemenea, un talent de excepție ca Iosif Costinaș, un artist cum puțini are mișcarea românească de cineclub; în revigorarea activității de creație, trebuie să aibă și el un cuvînt greu de spus.

Prilejurile trebuie folosite plener. Chiar la Timișoara, în timpul „Secvenței timișene”, s-a pierdut un prilej. La numai trei stații de „firobuz”, în aceleași zile, într-o altă sală, se aflau 25—30 de creatori profesioniști, precum și difuzorii ai filmului din toată țara. Dar drumurile nu s-au întîlnit. Deocamdată.

Călin CĂLIMAN

Cineamatorii în ofensivă

• În Festivalul național „Cîntarea României”, mișcarea de cineamatori s-a impus ca o permanență. Numărul total a ajuns la impresionanta cifră de 2000 de cineamatori. În etapa de masă a fiecărei ediții a festivalului s-au prezentat aproximativ 1000 de filme realizate la aceste cinecluburi. Cifrele acestea vorbesc de la sine despre rolul tot mai important al filmelor de amatori în activitatea socială, politică și în educația estetică a oamenilor muncii din țara noastră.

Au cuvîntul spectatorii

• În 1961, sub semnul Festivalului „Cîntarea României”, difuzorii de filme din întreaga țară au organizat 36.000 de acțiuni culturale-educative cu filme românești — expuneri, dezbatări, simpozioane, concursuri de cultură cinematografică, întîlniri cu realizatorii. Întîlniri în care au cuvîntul în primul rînd spectatorii. Spectatorii care anul trecut au atins — la filmele românești, repetăm — cifra de 74 de milioane!

Gel mai bun difuzor de filme

• La concursul republican cu premii pentru difuzorii filmului românesc — concurs inițiat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste cu participarea directă a Asociației cineastilor, locul întâi a revenit întreprinderii cinematografice a județului Timiș și Oficiului teritorial de difuzare a filmelor Timișoara, pe locurile următoare aflîndu-se întreprinderile cinematografice ale județelor Dimbovița și Dolj.

0 permanentă competiție

• În ultimi ani s-au înmulțit spectaculos manifestările și competițiile în cadrul cărora se trece în revistă creația cineamatorilor. Anul acesta putem număra aproximativ 16 astfel de mi-

ni-festivaluri. Printre cele care și-au consolidat deja o tradiție:

- Festivalul filmelor de etnografie, folclor și turism — desfășurat la sfîrșitul lunii iunie la Băile Herculane.
- „Ecran” 5 minute (Reșița)
- „Om și producția” (reportaje) Hunedoara
- „Filme cu tematică satească” (Bihor)
- Eseul cinematografic (Arad)
- Festivalul filmului politic (Botoșani)
- Filmul de animație (Bacău)
- Festivalul filmelor de protecția muncii (Galați)
- Pelicula de aur (București)
- Secvența timișeană (Timișoara)
- Moldoveanca (Huși)
- Festivalul filmelor laureate (Tîrgu Mureș)

Există cinecluburi laureate în toate cele 3 ediții.

• Cineclubul Atelier 16 al Școlii populare din Arad (la ediția I și a II-a premiul pentru film documentar; la ediția a III-a trei premii 1 la secțiunile „Etnografie, folclor, turism”, „Film de animație” și „Film didactic”; trei premii 2 la secțiunile „Poem cinematografic” și „Film de ficțiune”; două premii 3 la secțiunile „Reportaj-anchetă” și „Poem-eseu cinematografic”). Un adevărat record!

• Cineclubul Casei de cultură din Huși (la ediția I, două premii 1 la secțiunile „Reportaj-anchetă” și „Film jucat”; la ediția a II-a pentru film de etnografie și turism; la ediția a III-a pentru film de animație). Succes și pe mai departe!

• Cineclubul 70 al Casei municipale de cultură din Timișoara (la ediția I, premiul pentru „Reportaj-anchetă”; la ediția a II-a, la „Reportaj-anchetă” și „Etnografie, folclor, turism”; la ediția a III-a din nou la „Reportaj-anchetă”). Cu adevărat reporteri frenetici!

• Cineclubul întreprinderii Oțelul Roșu, județul Caraș-Severin (la ediția I, premiul la secțiunea „Tehnicostilistic”; la ediția a II-a premiul la secțiunile „Tehnicostilistic” și „Reportaj-anchetă”; la ediția a III-a laureată la secțiunile „Film jucat”, „Film de animație” și „Film didactic”; două premii 2 la secțiunile „Film de ficțiune” și „Film de animație”). Există gen cinematografic pe care cineamatorii de la Oțelul Roșu să nu-l fi abordat?

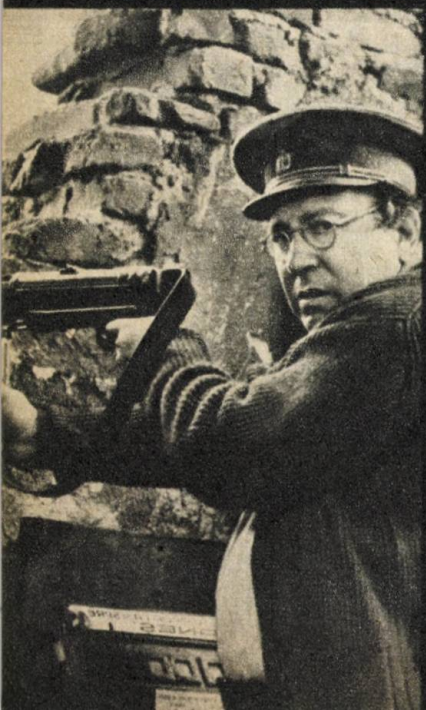
Filmele lui '82 pe cînd abia se filmau...

Dacă ne gîndim numai la cifra de 74 milioane, totalul spectatorilor la filmele românești în anul 1981, ne dăm seama de uriașă răspundere pe care o au cineastii în formarea și dezvoltarea conștiințelor, în modelarea personalității, îndeosebi a tîneretului.

În '82 vom face 31 de filme. Ele se situează cel puțin în intenție sub semnul calității, al adevărului. La toate înfîlîrile cu spectatorii filmelor noastre, auzim insistent exprimată dorința de a vedea filme românești adevărate. Se știe, nu o dată, filmele noastre din anii trecuți au înfățișat o realitate înfrumusețată, netezind asperitățile, rezolvînd artificial contradicțiile.

Viața, realitățile au demonstrat — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu la recenta Plenară lărgită a C.C. al P.C.R. — ca o astfel de reprezentare idilică a societății socialiste, de înțeles într-o anumită măsură în condițiile luptei împotriva vechii orînduirii sociale, este periculoasă și dăunătoare. Construcția societății socialiste se realizează în anumite condiții economice, sociale, istorice, în condițiile existenței imperialismului. De asemenea, trebuie învinse greutăți inerente realizării unei noi orînduirii sociale."

Film istoric, implicit un film politic: *Așteptînd un tren* (regia: Mircea Veroiu, cu Petre Gheorghiu)



În continuarea epopeii naționale

Epopeea națională cinematografică, menită să contribuie la cunoașterea și cinstirea tradiției de muncă și luptă a înaintașilor noștri, își propune în stațiunea '82 un film aflat demult în stadiu de proiect, și acum, iată-l, în sfîrșit, gata de a intra în filmări. Perioada istorică din care s-a inspirat scriitorul D.R. Popescu în elaborarea scenariului *Zorii* este o perioadă de maximă importanță în istoria României: făurirea Partidului Comunist Român. Sînt anii 1920—1921, ani în care societatea românească cunoștea o puternică elervescență politică și revoluționară, ani în care s-a produs acel proces ireversibil de maturizare politico-ideologică a clasei muncitoare și de creștere a rolului său în viața politică a țării. Filmul — în regia lui Manole Marcus — se anunță ca un „film-frescă”. O continuare a acestuia — un scenariu cu titlu provizoriu *Mandatul* (aceiași realizatori, D.R. Popescu și Manole Marcus) se află deja în pregătire.

O istorie unică și unitară

„Nu pot exista două istorii, una a poporului și una a partidului!” spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu în Expunerea la recenta Plenară a C.C. al P.C.R. în spiritul acestei concepții, a unei istorii unice, unitare, filmele despre luptă și activitatea membrilor PCR în ilegalitate trebuie să devină cu adevărat filme istorice, implicit filme politice. S-au mai făcut și se vor mai face cu siguranță în cinematografia noastră filme cu această tematică. Depinde de realizatori ca discursivitatea și retorismul — care uneori marcase negativ astfel de filme — să dispară, în favoarea expresivității, a semnificației, a emoției.

• Iată de ce am consemnat cu speranță și încredere în momentul intrării sale în producție, filmul *Întîlnirea* (regia: Sergiu Nicolaescu, scenariu: Bujor Nedelcovici). Un scriitor recent convertit la scenaristică — deci un ochi proaspăt pentru film — un regizor care nu merge pe căi bătătorite și care (așa cum declară într-un interviu) cu fiecare film încearcă altceva decît făcuse pînă atunci, iată premisele ce ne îndreptătesc să așteptăm cu încredere premiera *Întîlnirii*. Acțiunea filmului se petrece la cîmpăna anilor '43—44, ani în care Partidul Comunist — ce-și cîștigase o vastă experiență revoluționară în acțiunile, desfășurate în toți acești ani, de cînd ducea lupta în ilegalitate — reușește

să atragă în jurul său, să organizeze toate forțele progresiste în lupta de eliberare socială și națională. Concret, într-un sat la malul mării sosește — cu o misiune specială — o tînără membră a Partidului Comunist. Fi-
reste, e vorba de o misiune ilegală, periculoasă și de mare importanță în lupta împotriva naziștilor. Mai multe nu vă putem spune, fiind vorba în primul rînd — așa cum ne-a obișnuit regizorul Sergiu Nicolaescu — de un film de acțiune, de suspens. În distribuția filmului: Ioana Pavelescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Sergiu Nicolaescu, Vladimir Găitan, Cornel Gîrbea, Virgil Flonda, Victorița Dobre.

Încă o zi din August '44

Un film cu cîteva personaje, o acțiune care se întîmplă în cîteva zile, undeva, într-o gară de provincie. Putea fi schema unui film banal sau o schiță a „locului unde nu se întîmplă nimic”. Dacă adăugăm însă timpul acțiunii — în zilele imediat următoare lui 23 August 1944 — filmul devine brusc tensionat, evoluția celor cîteva personaje fiind profund marcată de desfășurarea evenimentelor, care numai liniște nu sînt. Despre ideea filmului, scenaristul Ilie Tănăsache — scriitor și ziarist cunoscut, la prima colaborare cu filmul — declară: „o idee veche de cînd lumea și nouă atîta timp cît va exista omul — puterea prometică de a crede în viață”. Filmul, în regia lui Mircea Veroiu, se numește *Așteptînd un tren*. În rolurile principale: Maria Ploae, Mircea Diaconu, Petre Gheorghiu, Radu Vaida, Costel Constantin, Răzvan Vasilescu.

O viață pentru o idee

Era firesc ca cinematografia noastră să realizeze în anul centenarului Nicolae Titulescu un film care să prezinte personalitatea marelui diplomat român de renume internațional, „tribunul păcii” — cum i se spunea în epocă. Filmul *Un om trăind în viitor* — în regia lui Pompiliu Gilmeanu — va cuprinde multe documente inedite — din Arhiva noastră de filme sau descoperiri făcute în arhivele de la Paris, Belgrad, Londra. Printre ele, imagini filmate, cu aparatul de 16 mm, marca Pathé, care aparținut lui Titulescu și care se află expus la Muzeul Olteniei din Craiova. Există filmat — cu sunetul sincron — și momentul alegerii lui Titulescu, pentru a doua oară, ca președinte al Ligii Națiunilor.

„Filmul — declară regizorul Pompiliu Gilmeanu — nu este numai o bio-

grafie a unui om, ci o oglindă a unei epoci, a acelor „20 de ani de tensiune diplomatică”, cum i-a numit Genevieve Tabouis — într-o epocă încărcată de străduințele lui Titulescu de a împiedica izbucnirea unui nou război”.

Epocă, dar nu numai culoare, ci în primul rând semnificație

• Anul cinematografic '82 se anunță bogat la capitolul „adaptări cinematografice”. O formulă de lucru este aceea în care scenaristul e chiar autorul romanului ecranizat. Cum se întâmplă la *Plecarea Vlașinilor*, scenariul fiind scris de scriitoarea Ioana Postelnicu, după cartea ei cu același titlu. „Ideea principală a filmului — declara regizorul Mircea Drăgan în timpul filmărilor — este rezistența, în cele din urmă biruitoare, a păstorilor români în fața manevrelor administrației imperiale de a le lua cei 18 muniți ai lor și de-ai face vasali pe proprietățile lor pămînturi”. Acțiunea se petrece în secolul al XVIII-lea, pe vremea Mariei Teresa. „Atenție — spune scenarista — personajul principal nu e vreo figură istorică, ci chiar obște, rezistind împingerilor, nepărăsindu-și locurile și limba.” În distribuția filmului (gata de premieră): *Emanoil Petruț, Silviu Stănculescu, Eugenia Bosîncă, Florina Luican, Maria Pătrășcu, Ioana Drăgan, Luminița Vătămănescu, Dan Bădăru* și mulți alții.

• Și aici, la capitolul ecranizării, anul 1920 este prezent nu doar ca fundal al acțiunii, ci ca timp care determină și marchează destinele personajelor. E anul în care *Darie*, personajul romanului lui Zaharia Stancu, încearcă să-și publice primele poezii, anul în care *Darie*, copil de țărăn, își dă seama că în jurul său există o forță, de care în curînd va trebui să se țină seama: forța clasei muncitoare. Filmul împrumută numele romanului: *Pădurea nebulă*. Scenariul: *Ioan Cantacuzino, Virgil Puicea, Nicolae Corjos*. Regia: *Nicolae Corjos*. În rolul lui *Darie*: *Florin Zamfirescu*. Un amănunt nu lipsit de importanță: Zaharia Stancu cunoștea textul scenariului și fusese de acord cu ecranizarea.

Dragostea și revoluția

Deschiderea spre actualitate a filmului nostru nu se limitează și nu înseamnă doar epoca în care scenaristul sau regizorul își plasează acțiunea și personajele. În filmul de actualitate, ca și în filmul de epocă, nu decorul exterior, pur pitoresc, interesant, contează, ci problematica abordată, gradul ei de reflecție morală, de expresivitate metaforică în raport cu evenimentele istoriei contemporane, cu sensurile lor, cu viața atât de complexă a omului de azi.

• Imperativul ideologic al activistului de partid ca erou de film, indiscutabil personaj de prim plan al vieții actuale, își va găsi expresia filmică în viziunea lui *Dinu Săraru* (scenariul) și



La cumpăna anilor '43-'44: *Întîlnirea* (regia: Sergiu Nicolaescu; cu Ioana Pavelescu și Sergiu Nicolaescu)

Gheorghe Vitanidis (regia). Pornind de la romanul omonim, de mare succes, viitorul film *Dragostea și revoluția* își propune să continue — ca atmosferă, tipologie și mai ales ca radiografie a epoci — filmul *Clipa*. Citiți din interpreți sint de altfel aceiași din *Clipa*: *Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Valeria Seciu, Rodica Tapalagă*.

• Să consemnăm la acest capitol al ecranizărilor și în același timp al unei epoci ce a fost cu îndreptățire numită „bătălie în mars”, adaptarea cinematografică a romanului lui *Marin Preda*: *Intrusul*. Scenariul și regia: *Constantin Vaeni*.

Mai vechi istorii, repovestite azi

Se cuvin semnalate în teritoriul ecranizărilor '82 patru filme de autor, patru încercări originale, de repovestire cinematografică a unui univers literar, tot atâtea re-puneri în discuție a structurilor narative cinematografice.

• *Gilssando*, filmul lui *Mircea Daneliuc* (scenariul și regia), inspirat din nuvela lui *Cezar Petrescu* „Omul din vis”, se desfășoară pe trei planuri — real, imaginar și vis — alunecînd în

Aventură și suspens... de epocă: *Comoara* (regia: Iulian Mihu; cu Violeta Andrei și Andrei Finți)



**Capitolul cel mai fierbinte
în planurile cineaștilor**

Nu întâmplător nu-am obișnuit ca atunci când vorbim despre filmele de actualitate, să le numim „dezbateri”. Ele înseamnă nu odată confruntări directe cu tot ceea ce e vechi, rutinat, inert sau uniformizat, cu tot ceea ce înseamnă abatere de la codul eticii și echității socialiste.

● O idee ce revine des în filmele de actualitate — cu deosebire în această stagiune — este aceea a unor cazuri

Sadoveanu, altfel decât s-a ecranizat pînă acum:

Ochi de urs (regia: Stere Gulea, cu Daniela Vlădescu și Dragoș Pîslaru)

straniu și fantastic, dar nici o clipă în atemporal. Partea de vis e profund marcată de evenimente diurne, de incapacitatea eroului de a înțelege adevărata semnificație a momentului istoric (anii care au premers fascismul). În distribuție: Ștefan Iordache, Tora Vasilescu, Ion Fiscuteanu, Petre Simionescu, Mitică Popescu, Nicolae Albani, Paul Lavric.

● **Întoarcerea din iad** (scenariul și regia: Nicolae Mărgineanu; dialoguri: Petre Sălcudeanu). Filmul inspirat de nuvela „Jandarmul” de Ion Agârbiceanu preia din literatură un destin individual, dar îl proiectează în contextul social-politic al epocii, într-un moment important istoric: primul război mondial.

● O ecranizare polemică cu ecranizările de pînă acum din opera aceluiași scriitor se anunță *Ochiul de urs*

(scenariul și regia: Stere Gulea, după romanul lui Mihai Sadoveanu). În rolurile principale: Dragoș Pîslaru, Sofia Vicoveanca, Daniela Vlădescu, Nicolae Urs, Nicolae Prada.

● Și în sfîrșit, cea de-a patra ecranizare: **Năpasta**. Scenariul și regia: Alexa Visarion după piesa lui Ion Luca Caragiale. Filmul va avea multe puncte cu spectacolul pus în scenă de același regizor la teatrul Giulești (de pildă, aceiași interpreți în rolurile principale: Dorina Lazăr, Cornel Dumitras, Florin Zamfirescu), dar preluînd elemente și situații din piesă, le duce mai departe, amplificîndu-le, mutînd accente și creînd personaje noi; într-un cuvînt, o viziune personală. E suficient să amintim filmul de debut al regizorului, *Înainte de tăcere*, în care se prefigurează universul filmului *Năpasta*.

**Întrebările actualității formulate cinematografic:
Faleze de nisip (regia: Dan Pița, cu Victor Rebengiuc)**

O „comedie tristă”, care are deci șansa să fie veselă: *Buletin de București* (regia: Virgil Calotescu cu Mircea Diaconu și Constantin Diplan)

de vinovație care intra sub incidența judecății morale a colectivului. Dar aici apar întrebările. În ce măsură viața personală a unui om este doar personală? Cîtă putere poate avea un om pentru a se judeca singur și la cît adevăr pot ajunge ceilalți din preajmă cînd îl judecă? Asemenea întrebări apropie filme, altfel diferite ca subiect, ca finalitate și mai ales ca modalitate artistică: **La capătul liniei** (regia: Dinu Tănase, scenariul Radu F. Alexandru), **Faleze de nisip** (regia: Dan Pița, scenariul Bujor Nedelcovici), **Sfîrșitul nopții** (regia: Mircea Veroiu, scenariul Marian Iordache), **Un accident numit Duffy** (regia: Mircea

Mureșan, scenariul: Paul Everac), Cine iubește și lasă (regia Gheorghe Turcu, scenariul: Sanda Faur). În toate e vorba de un sentiment de culpabilitate pe care personajele îl resimt — mai mult sau mai puțin acut, mai devreme sau mai târziu, reflectat în ochii lor sau ai celorlalți — în urma unui „accident” biografic.

• Tot la capitolul actualitate, un film care denunță fanatismul de orice sorginte ar fi el, în cazul de față fanatismul religios: **Întunericul alb** (regia și scenariul: Andrei Blaier)



Cînd eroului îi scapă adevărata semnificație a momentului istoric: **Glissando** (regia: Mircea Daneliuc cu Tora Vasilescu și Ștefan Iordache)

care altfel, în concentrarea de fiecare zi, pot trece neobservate.

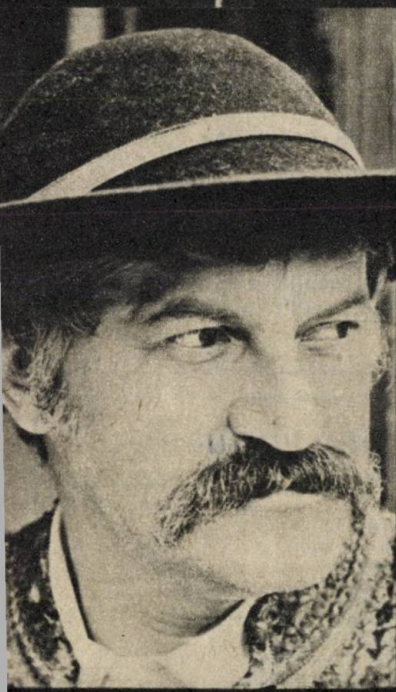
• **Mult mai de preț e iubirea.** Regia: Dan Marcoci, scenariul: Nicolae Țic și Dan Marcoci. Tot despre tineri și despre dorința unora dintre ei, de a obține fericirea în 24 de ore și cu orice preț.

• **Melodii la Costinești.** Regia: Constantin Păun, scenariul: Miha Opris. O formație de muzică ușoară în plină afirmare. Despre succes dar mai ales despre drumul lung și deloc ușor care îl precede.

Să observăm că trei din aceste comedii au fost încredințate unor regi-zori aflați la primul lung metraj. Sperăm ca în viitoarea stagiune să vedem și scurt metrajele lor de debut, grupate eventual într-un film de sche-ciuri.

Nu putem încheia această rapidă „prospecție” a stagiunii, iară a aminti un film mai special, greu de plasat într-o categorie anume: **Homo sapiens** (scenariul și regia: Ion Popescu Gopo). Un lung metraj cu și despre Omulețul cu floarea.

R. PANAIT



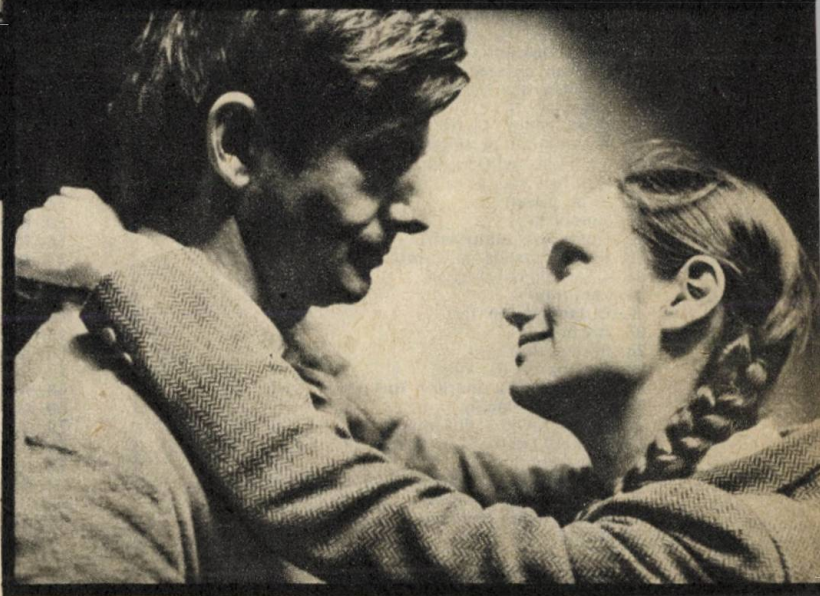
Din trei filme ale regizorului Alexa Visarion două sînt ecranizări după Caragiale (**Năpasta** cu Dorel Vișan în rolul lui Gheorghe)

Și pentru a nu sfîrși acest capitol în tonuri închise, să consemnăm comedile stagiunii, toate inspirate din actualitate:

• **Buletin de București.** Regia: Virgil Calotescu, scenariul: Francisc Munteanu. „O viitoare comedie tristă — spune regizorul Virgil Calotescu — o satiră socială la adresa unor moravuri care mai bîntuie încă”.

• **Escapada.** Regia: Cornel Diaconu, scenariul: Mircea Radu Iacoban. Un moment de relaxare, prielnic pentru a dezvălui metehne și ticuri

Tinerețea lui Dărie... **Pădurea nebună** (regia: Nicolae Corjos; cu Valeria Sitaru și Florin Zamfirescu).



Autorii, spectatorii, criticii vor în fond același lucru: filme bune

Tradiționalul nostru bilanț semestrial, din *Magazinul estival* și din *Almanahul* de Anul nou, am găsit cu cale să-l extindem de astădată, asupra tuturor filmelor românești prezentate publicului în primii ani '80.

S-au adunat, din ianuarie 1980 până în iulie 1982, exact 75 de premiere care încep să prefigureze un nou deceniu cinematografic.

Cum se raportează aceste filme la liniile evolutive ale anilor '70, cu revelatoarele lor puncte de înnoire a școlii noastre cinematografice?

Care dominante sau particularități tematice, problematice și care căutări de formulă, de limbaj și stil, se impun cu prioritate atenției, se cer cultivate, împlinite?

Iată câteva dintre întrebările, numeroase, pe care ni le inspiră o astfel de retrospectivă mai cuprinzătoare și pe care credem că nu putem întirzia să ni le punem, la încheierea primului sfert al acestui deceniu.

Premierele anilor '80 '81 '82 (pînă în iulie)

1. Rug și flacăra
2. Cumpăna
3. Artista, dolarii și ardelenii
4. Mijlocas la deschidere
5. Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu
6. Cine mă strigă?
7. Singur printre prieteni
8. Ultima noapte de dragoste
9. Dulos Anastasia trecea
10. Ion — blestemul pămîntului, blestemul iubirii
11. Proba de microfon
12. Bietul Ioanide
13. Drumul oaselor
14. Mireasa din tren
15. Rețeaua „S”
16. Bună seara, Irina
17. Stop cadru la masă
18. Al treilea salt mortal
19. Am fost șaisprezece
20. Zbor planat
21. Burebista
22. Dumbrava minunată
23. Lumina palidă a durerii
24. Casa dintre cimpuri
25. Labirintul
26. O lacrimă de fată
27. Ancheta
28. Porțile dimineții
29. Vinătoarea de vulpi
30. La răscrucea marilor furtuni
31. Munții în flăcări
32. Cîntec pentru fiul meu
33. Pruncul, petrolul și ardelenii
34. Fata morgana
35. Capcana mercenarilor
36. Iancu Jianu zapciul
37. Iancu Jianu haiducul
38. Șantaș

39. Castelul din Carpați
40. Stele de iarnă
41. Croaziera
42. Spectacolul spectacolelor
43. Dragostea mea călătoare
44. Detașamentul „Concordia”
45. Partidul, inima țării
46. Punga cu libelule
47. Probleme personale
48. Fiul munților
49. Duelul
50. Alo, aterizează străbunica
51. Am o idee
52. Tridentul nu răspunde
53. Campionii
54. Convoiul
55. Ștefan Luchian
56. Ana și „hoțul”
57. Întoarcere la dragostea dinții
58. O lume fără cer
59. Învîgătorul
60. Mondo umano
61. Saltimbancii
62. Maria Mirabela
63. Non-stop
64. Destine romantice
65. Grăbește-te încet
66. Liniștea din adîncuri
67. Semnul șarpelui
68. Angela merge mai departe
69. Destinația Mahmudia
70. Orgolii
71. Înghițitorul de săbii
72. Întoarce-te și mai privește odată
73. Calculatorul măturisește
74. Un echipaj pentru Singapore
75. Trandafirul galben

36 de critici despre 75 de filme

clubul
criticii

Se înțelege de la sine că această discuție estivală e preliminară, că nu ne propunem a epuiza întrebările și, cu atât mai puțin, răspunsurile.

Un simplu joc?

Mai mult, pentru a stimula poziția de lectură, dar nu numai pentru aceasta, am recurs în cadrul acestor preliminare la un test în rândurile criticilor. Aparent sau pînă la un punct, un simplu joc. Spunem aceasta mai ales pentru a nu alerta unele spirite, intolerante, pe bună dreptate, față de orice ierarhie care ar lua aspectul unui clasament pe bază de „voturi”, într-un domeniu în care aprecierea valorilor și a ordinii lor presupune alte instrumentații.

Privite în relativismul lor, ca premise ale discuției, sondajele de opinie sînt însă utile, cel puțin ca o preselecție pentru o cercetare mai aplicată, sistemul fiind uzitat frecvent într-o artă ale cărei produse se numără, și la noi, cu zecile anuali, înregistrînd în lunile ne-estivale, aproape săptămînal, noi premiere.

Este una dintre căile de clarificare a opțiunilor, o șansă pentru un necesar consens, o formă manifestă de angajare a criticilor, ca breaslă, în fața opiniei publice.

În cadrul acestei deschideri spre tehnici diverse de lucru, semn al unui plus de receptivitate față de opinia colectivă, publică, socială, am supus lista celor 75 de premiere atenției criticilor și criticilor (disponibili în acest sezon și în momentul redactării rubricii de față), fără a evita pe debutanții în filmologie, metodiști ai arhivei sau recent absolvenți ai Institutului.

Lista cronologică a premierelor cu lung metraje românești din anii '80-'81-'82 (pînă în iulie) o publicăm alăturat.

Ea a fost înmînată următorilor colegi din presa cotidiană, săptămînală și lunară, de la Radio-televiziune, de la casele de filme și Centrala România film, de la Arhiva națională de filme, IATC, ș.a.m.d.

Sciteia: 1. Natalia Stăncu
România liberă: 2. Florica Ichim
Sciteia tineretului: 3. Ioan Lazăr
Informația Bucureștiului:

4. Magda Mihailescu
Radioteleviziune: 5. Viorica Bucur
6. Tudor Caranfil
Contemporanul: 7. Aurel Bădescu
8. Călin Caliman.

România liberă: 9. D.I. Suchianu

A Hët: 10. Ana Halasz

Săptămîna: 11. Nic. Ulteru

Cinema: 12. Mircea Alexandrescu
13. Adina Darian
14. Rodica Lipatti
15. Alice Mănoiu
16. Ecaterina Oproiu
17. Roxana Pană
18. Valerian Sava
19. Eva Șirbu
20. Eugenia Voda.

Revista în limba armeană:

21. Sergiu Selian

I.A.T.C.: 22. George Littera

Institutul de istoria artei: 23. Oltea Vasilescu

Arhiva Națională de Filme:

24. Cristina Corciovescu
25. Georgeta Davidescu
26. Mariana Olteanu-Paraschiv
27. Aura Puran
28. Mihai Tolu.

Centrala România film: 29. Luminița Perianu
30. Marina Roman

Animafilm: 31. Dana Duma

Case de filme: 32. Marina Constantinescu
33. Grid Modorcea
34. B.T. Ripeanu

Asociația cineaștilor: 35. Constantin Popescu
36. Al. Răcoveanu.

Fiecare dintre cei de mai sus a fost rugat să indice care sînt, după opinia proprie, calitativ, primele 10 și ultimele 10 filme ale acestui sfert de deceniu.

În al doilea timp al lucrului, am rugat pe cîțiva dintre participanții la test să comenteze pe scurt rezultatele, dar mai ales să-și susțină punctul de vedere asupra momentului cinematografic pe care-l parcurgem. Articolele lor sînt publicate în paginile următoare.

Dar iată,

Cu titlu informativ,

cîteva dintre constatările preliminare ale testului însuși. Nu vom recurge la numerotări, ci vom cita filmele dintr-o grupare sau alta în ordine alfabetică.

În partea superioară, se situează un grup de 3 filme care au întrunit unanimitatea sau cvasiunanimitatea (cu excepția unui critic) citărilor pozitive (alfabetic):

Croaziera

O lacrimă de față

Proba de microfon

Gruparea următoare, ceva mai amplă, cuprinde filmele indicate favorabil de marea majoritate a „subiecților” (peste trei sferturi din chestionare) — tot alfabetic:

Înghițitorul de săbii

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu

Lumina palidă a durerii

Stop-cadru la masă

Al treilea nucleu al acestei structuri e și mai amplu, la rîndu-i clar detașat de cele de mai sus, ca și de cele de mai jos (în jurul a jumătate, minimum o treime din chestionare) — mereu alfabetic:

Casa dintre cîmpuri

Duioi Anastasia trecea

Mireasa din tren

Semnul șarpelui

Ștefan Luchian

După acest nivel, tabloul se extinde, ca baza unui trunchi de con, dar devine mai eterogen (între un sfert și o zecime din opțiuni):

Angela merge mai departe

Bietul Ioanide

Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii

Învîgătorul

Mijlocas la deschidere

Vînătoarea de vulpi

Lucrurile se complică finalmente, cu un număr de 13 titluri evidențiate de cite 1—2 ori (din 36 de chestionare), titluri pe care nu le mai citam, pentru a nu întretine senzația unor simple ciudățenii sau curiozități, incidentale sau fanteziste (reamintim că e vorba de cele mai bune filme din totalul de 75 ale ultimelor doi ani și jumătate).

Din același motiv, renunțăm să publicăm lista foarte lungă a celor 51 de filme (!) indicate ca fiind „cele mai slabe”. În schimb, va fi vorba despre ele în articolele următoare.

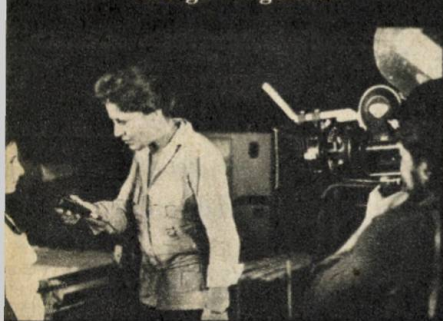
Pentru conformitate,
Valerian SAVA

- Prezentul și istoria în filme de autor
- Autori „totali”, dar și eșecuri totale

**Voluptatea cotidianului:
Croaziera de Mircea Danie-
liuc, cu Paul Lavric**



**Prezentul sub lupă: O lacrimă
de față de Iosif Demian, cu
George Negoiescu**



**În priză directă: Proba de mi-
crofon de Mircea Daneliuc,
cu Gina Patrichi**

**Puterea metaforei: Înghițito-
rul de săbii de Alexa Visa-
rion, cu Mircea Albulescu**



A privi o listă de filme nu este totuși sinonim cu a ghici în cea-
fea, chiar dacă în unele mo-
mente ai o senzație labirintică. O
selecție naturală a operat ea sin-
gură, înaintea oricăror testări de
opinii. Și lucrurile par oarecum
clare: există filme de care ți-a-
mintești, filme pe care le con-
funzi, și titluri care nu-ți mai
spun nimic. Supraviețuirea în
memorie este, iată, una din pri-
mele probe care atestă dacă
într-un film sau altul există ceva,
ceva capabil să reziste timpului
necrutător. Se întâmplă însă și un
lucru deosebit și anume că,
odată cu trecerea vremii, un film
să-și adincească prezența în
conștiință și să-și lărgască
ecoul. Experiența pe care o dă
unui spectator contactul de fie-
care zi cu filmul are drept ur-
mare o reasezare, o altă stratifi-
care a valorilor și, pe un plan su-
perior, o axiologie.

O primă constatare în ce pri-
vește parcurgerea unei liste cu
75 de filme, ar fi următoarea:
s-au făcut mai multe filme inspi-
rate de problemele actualității și
iată că faptul este nu numai pre-
țuit, dar privit ca un răspuns la o
așteptare febrilă. Apoi, filmele
cărora li se spune cu un termen
cam impropriu „de actualitate”
(orice film este, în definitiv, de
actualitate, cel puțin în principiu,
de vreme ce ridică probleme
care interesează astăzi sau și as-
tăzi), filmele acestea sînt prețuite
și pentru că vorbesc despre lu-
mea în care existăm, dar și (aș
spune mai ales) pentru modul
cum vorbesc. Ne aflăm în fața
unor abordări foarte personale:
prezentul este privit din unghiuri
diferite, în narațiuni care se arată
preocupate și de ceea ce spun,
dar și de un limbaj nou cinema-
tografic, de o expresie mai nuan-
țată, mai subtilă, de o imagine a
prezentului mai adevărată. Se fo-
loresc metafora și alegoria, se
pot descrie stiluri regizorale și se
poate vorbi despre afirmarea
unei dorințe de manifestare ca
autor total. Iată așadar, confir-
mat — în zona de vîrf a constată-
rilor — acel primat al regizorului.
Scenariul a fost și rămîne o pro-

blemă în orice cinematografie,
scenariul bun este o raritate pre-
tutindeni, dar un regizor înzes-
trat ridică, într-adevăr, la puterea
artei chiar și un text scenaristic
mai debil, cînd regizorul nu să-
vîrșește el însuși actul eroic și
ideal aș spune, de a scrie și sce-
nariul, și a deveni astfel autor to-
tal. Dar, atenție, aici există și re-
versul medaliei: simpla aspirație
„de a face totul” nu este prin ea
însăși o garanție. Pentru că prin-
tre „totali” există una sau două
reușite și mai multe eșecuri to-
tale.

Filmul despre trecut, unde mai
totdeauna problema a fost pusă
pe seama scenariului și în bine și
în rău, își are o demonstrație tot
printr-un aport regizoral ce im-
pune o viziune proprie, o
abordare a trecutului în planul
ideilor care se înfruntă, al relației
dintre gîndire și acțiune, dintre
exercițiul puterii și actul social,
și chiar dintre om și destinul său.
Istoria a început să fie privită
mai puțin prin spectacolul ba-
taistic și mai mult prin cel al luptei
de opinii care presupune nu
numai o cunoaștere a evenimen-
tului istoric, ci a epocii în între-
gime, a spiritului ei, a atmosferei
și problematicei ei. Ecranizările
după lucrările literare de presti-
giu par să demonstreze și ele că
nu opera inspiratoare este deter-
minantă, ci gradul de inspirație a
celui care o transpune în nara-
țiune cinematografică. Și cred că
a reușit nu fidelitatea față de tex-
tul literar, ci aceea față de film.
Cînd cineva îi reproșează lui Po-
lanski că a transformat o trage-
die în melodramă (e vorba de
Tess), repovestindu-l pe Hardy,
mă întreb cum ar arăta o trage-
die pe ecran (căci experiența lui
Cacoyannis care a filmat, cu ex-
tinderi în exterioare, în aer liber,
un spectacol de teatru antic, gîn-
dit pentru un amfiteatru — loc
predestinat gustului tragic pen-
tru o intimitate de 10.000 de oa-
meni care simțeau ca unul — ex-
periența aceasta este atît de dis-
cutabilă).

În rest, dacă s-ar publica și

clubul criticii

ceea ce nu a plăcut celor întrebați, cred că s-ar constata că proporția de reale reușite este cea normală, în virtutea fiindu-se întotdeauna și pretutindeni doar puțini creatori. Baza, în producția cinematografică, o constituie producția medie, dar nu mediocră, făcută cu profesionalism, vocație și preocupare. Ea asigură, prin stabilitatea ei, apariția virfurilor, terenul eșafodării unei cinematografii. Zona mediană

din producția noastră nu pare însă a fi fermă, ci moale, cu prezențe prefirate. Așa încît, imaginea producției în ansamblul ei ar fi mai degrabă bi-polară: un pol pozitiv (reduc aproape la un simbol), unul negativ (simbolic și el în felul său dar mai ales în masivitatea lui), iar între acești poli un vast cîmp ne-magnetic.

Mircea ALEXANDRESCU

- **A privi realitatea cu credință în perfectibilitatea ei**
- **Un film bun e mai mult decît un scenariu bun**

Dacă filmele din virtutea acestui top colegial au întrunit unanimitatea, motivul este limpede. Filmele sînt cu adevărat bune și nici unul dintre critici nu și-a permis să nu le vadă. Dacă la cealaltă categorie, consensul nu a fost posibil, și au fost citate 51 de filme din 75 ca fiind slabe, cauzele aș zice sînt două: a trebuit să alegem din prea multe filme aflate la același nivel, și a funcționat și foarte normalul instinct de conservare intelectuală, nu le-am văzut pe toate. Un telefon fără fir ne-a ferit, un dram de previziune personală ne-a ocrotit, de la posibila perversitate a gustului pe care o aduce, de la sine, consumarea în cantități industriale a producției de proastă calitate.

De cîte ori vorbesc sau scriu despre aceste ultime filme, un icnet de nemulțumire îmi împiedică fraza. Mi-e necaz că oameni pe care-i cunosc din care pe mulți îi apreciez, care par a avea ceva de spus, încropesc comed scenarii și filme, ratează elementar și întristător. Dar și noi odată cu ei. Noi toți care vrem ca filmul românesc să fie — de ce nu — pe toate palmaresurile festivalurilor internaționale, difuzat în sălile de cinematografe pe toate meridianele, citat de enciclopedii, analizat de teoreticieni, ovationat de public

Sa lăsăm însă de o parte tristețile, pentru a număra bucuriile acestor primi doi ani și jumătate din noul deceniu.

Așadar bucuriile noastre se numesc **Proba de microfon** și

Croaziera de Mircea Daneliuc, **O lacrimă de fată** de Iosif Demian, **Înghițitorul de săbii** de Alexa Visarion, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** de Malvina Urșianu, **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu, **Stop-cadru la masă** de Ada Pistiner și așa mai departe. Ce înseamnă aceste filme? Reflecțiile foarte personale asupra realității, reflecțiile unor creatori care au multe de spus, și mijloace să o facă. În fapt, imagini ale realității restituite nouă de personalități creatoare. Marca fiecăruia dintre ei este recognoscibilă. Nu-i vorba de similitudine tematică, o apropiere de gen sau de familie spirituală. Ci doar de cînte și sinceritate. Toți acești creatori de film privesc realitatea, conștienți, trezi, fără concesi, dar cu credință în perfectibilitatea ei, cu dragoste de oameni și înțelegere de viață. Unghiul privirii este la fiecare altul, măsura sentimentelor, firește, diferă, mijloacele de expresie cu atît mai mult.

Nimeni nu ar putea spune că cei ce nu apar în fruntea listei noastre provizorii sînt lipsiți de aceste calități. Departe de mine un asemenea gînd răuvoitor. Cred în continuare în talentul lui Verou sau Pița, al lui Manole Marcus și al celorlalți. Dar poate n-au avut un an fast, un scenariu potrivit, o frămîntare de exprimat. Și exemplul lui Iulian Mihu este revelator. Cîți ani au trecut pentru ca el să intre în conul de



Istorie și introspecție: Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu de Malvina Urșianu, cu Silvia Popovici și George Motoi



Sentimentele în timp de război: Lumina palidă a durerii de Iulian Mihu, cu Liliana Tudor



Din nou prezentul: Stop-cadru la masă de Ada Pistiner, cu Anda Călugăreanu, Alexandru Kaliaghin, Ștefan Sileanu

În obiectiv tinerețea: Casa dintre cîmpuri de Alexandru Tatos, cu Tora Vasilescu





Bariera timpului: *Dulos Anastasia* trecea de Alexandru Tatos, cu Anda Onesa

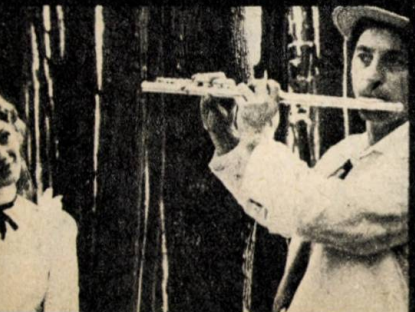


Gustul experimentului: *Mireasa din tren* de Lucian Bratu, cu Gheorghe Visu



Consecvența unui stil regizoral: *Semnul șarpelui* de Mircea Veroiu, cu Dorel Vișan

În căutarea unei mari biografii: *Ștefan Luchian* de Nicolae Mărgineanu, cu Maria Ploae și Ion Caramitru



clubul criticii

lumină ai creației majore? Sau mai exact să îndrepte spre noi conul său de lumină palidă? Căci un film e mai mult sau altceva decât un scenariu bun, plus un regizor talentat, plus un producător înțelept, plus interpreți de calitate, etc. etc. El este o realitate artistică nouă, care în-

seamnă un nou act de cunoaștere datorat unei concepții, unei inteligențe aplicate. Cele spuse aici nu vor să fie o definiție ci doar un criteriu căruia, cred, îi rezistă filmele din topul nostru.

Florica ICHIM

- **Tematica actualității nu mai e un simplu deziderat, e o realitate**
- **Cinematograful este un fapt filmic, nu unul literar**

De cîțiva ani încoace, cinematograful actualității nu mai este doar imperativul-deziderat al cinematografiei noastre, este realitatea ei cea mai demnă de luat în seamă.

Tendința unei noi priviri a autorilor asupra realității imediate constă, în principal, nu în voința de a o înfrumuseța dinadins, și nici măcar de a-i găsi o ecuație moralizatoare, în măsură să o facă ușor digerabilă. Efectul privirii cineastului echivalează cu voința de a distila un „șoc”, transformîndu-l din domeniul angajării cetățenești, al foiletonului de gazetă, într-o structură omogenă, constituită într-un cod cinematografic, într-o textualitate filmică. Cineastul nu mai este evaziv (vorbec, desigur, de autorii reprezentativi ai ultimilor ani '70 și primilor ani '80), el nu mai face digitații, el ia lucrurile în serios, dîndu-le un sens, din perspectivă cinematografică.

Să luăm, de pildă, **O lacrimă de față** de Iosif Demian, filmul reprezentativ al acestei tendințe. Autorul refuză calchierea unei structuri reportericești, și desigur și pe aceea a posibilei anchete judiciare. El dă numai aparența unei urmăriri de fapte penale, ajungînd la personajul principal prin mai multe oglinzi, cărora forma cinematografică a discursului de imagini le conferă valori intrinseci, deloc explicite. Filmul prinde contextualitatea tragică, fără a face fișa cronologică a întîmplării. Povestea pare în cele din urmă foarte simplă, dar niciodată inutil complicată, în desfășurarea ei ecranică. A ne duce către o „lacrimă de față”, prinsă de un ochi exersat în observarea detaliilor, către un amănunt ce conservă și relevă cu pu-

tere emoțională o trăire, mi se pare un mod inteligent, rafinat, valid cinematograficește, de a da expresie unei stări de fapt, deloc liniștitoare.

Tendința unei priviri netrucate, ușor fotogenizate însă, dată fiind profesiunea personajului Nelu, operatorul de televiziune, este ilustrată, de asemenea, în **Probă de microfon** de Mircea Daneliuc. Cineastul a avut inspirația de a drapa suficiența lui Nelu într-o jerbă de cadre televizate, reprezentînd oameni asemenea lui Ani, fata pierdută ca iubită spre a fi înțeleasă ca individualitate distinctă.

O formă a meditației declanșate de un ochi lucid, neiertător, indulgînd doar spre a picura amărăciunea unei deziluzii, este **Stop-cadru la masă** de Ada Pistiner. Înghețarea imaginii, oricîtă comoditate ar implica, propune un mod simplu și eficient de a amenda cinematografic rătăcirile unui Don Juan deplorabil, și aceasta este de preferat oricărui patetism moralizator.

Tendința ce se impune tot mai convingător este, fără îndoială, legată de **conștiința cinematografului ca fapt filmic**, și mai puțin ca unul literar. Aceasta ar putea-o dovedi în chip pilduitor ecranizările. **Dulos Anastasia trecea** de Alexandru Tatos (după o năvelă de D.R. Popescu) ori **Vînătoarea de vulpi** de Mircea Daneliuc (ecranizarea romanului „Niște țărani” de Dinu Săraaru) sînt creații cărora gîndirea regizorală le aplică un important coeficient de originalitate. Filmicitatea dă valoarea și altei ecranizări remarcabile, **Înghițitorul de săbii** de Alexa Visarion (după prozele lui Sahia și Brăescu), unde frumusețea imaginii echiva-

clubul critici

leaza cu funcționalitatea ei desăvârșită.

Sînt de discutat, desigur, o serie de alte aspecte legate de personalitatea regizorilor, de stilul lor. Aspiratia aceasta stilistică este din ce în ce mai vizibilă în filmele cele mai bune ale acestui

prim sfert de deceniu cinematografic, iar faptul ca atare poate fi relevat și în filme istorice, precum **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** de Malvina Urșianu sau evocări, cum ar fi **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu.

Ioan LAZĂR

● **Tineri cinești în prima linie (dar și în ultima)**

● **Propunere pentru ordinea de zi: politica debuturilor**

Ca orice „top” alcătuit pe seama unor aprecieri valorice personale și nu pornind de la criterii exacte (cum se petrec lucrurile în lumea discului, să zicem, și cum nu se petrec, din fericire, în cea a cinematografului), și acesta pe care îl am în față poate stîrni felurite comentarii, felurite tipuri de adevizuri, de recunoaștere ori de nedumerire.

Indiferent însă de firul care ne-ar ispiți cel mai mult să ne însoțească în încercarea de a desprinde unele semnificații (introduc această nuanță de „subiectivitate” îngăduită de însăși condiția unei consultări, sumă a unor subiectivități), dincolo de toate acestea, zic, iată, după părerea mea, cîteva invitații de a lua aminte, de a analiza, de a evidenția, de a trage semnale de alarmă.

Primul lot din ordinea noastră de preferințe (**Croaziera**, **O la-crimă de față**, **Proba de microfon**), alcătuit exclusiv din filme de actualitate, cum le spunem, metodologic, în lipsa altui termen mai adecvat, ca și prezența a încă patru producții din aceleași familii în loturile următoare (**Stop-cadru la masă**, **Mireasa din tren**, **Casa dintre cîmpuri**, **Mijlocas la deschidere**) demonstrează încă odată, adevărul potrivit căruia piatra de încercare a unei școli naționale o constituie filmul timpului prezent, al întrebărilor acestui timp, nu al narării trecerii lui. Spun asta, pentru că și succesele, dar și insuccesele, căderile descurajante se petrec pe același teren.

Și, legat de toate acestea, remarc că mai toate filmele mai sus amintite sînt semnate de cinești tineri, încă tineri, dar — din nou un „dar” — atenție, cei mai mulți dintre cei care au debutat cu filme de actualitate

— în perioada la care ne referim — au clacat.

O altă concluzie ar conduce către reținerea cîtorva creații cu un pronunțat program estetic, ca **Înghițitorul de săbii**, **Lumina palidă a durerii**, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** (pe acesta din urmă, în ceea ce mă privește, to-pul meu îl include în lista primelor trei, căci nu se poate să nu țin seama de un film care a marcat o cotitură în înțelegerea modalităților de a transpune istoria pe ecran).

Ce mai spun, cu voce mai scăzută, rezultatele acestei consultății? Deslușesc: ecranizări după unele cărți fundamentale ori importante nu au fost înregistrate ca evenimente (ce se alege din lungile noastre discuții despre aflarea unei șanse în transpuneri cinematografice?); filmul istoric (cu o excepție, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**) are datoria întoarcerii lucide către sine; în mare suferință se află — continuă să se afle, de atîta amar de vreme — comedia cinematografică. Mă întreb, acum ca și altădată: cine se teme, de ce? Nu cumva, în primul rînd, chiar cineștii?

Uitîndu-mă peste numele celor care au debutat în acești ultimi ani, nu disting nici unul dedat genului. Chiar nu se naște nici un regizor de comedie? Pentru că autor te naști, nu devii pe parcurs, prin efort și bunăvoință. Și, încă o dată, subliniez îngrijorarea stîrnită de politica debuturilor, în general, îngrijorarea pe care această ordine a preferințelor noastre colective o întreține, dincolo de orice bănuială, a unor aprehensiuni ori neaderențe artistice.

Magda MIHĂILESCU



A regîndi literatura: **Vînătoarea de vulpi** de Mircea Daneliuc, cu Mircea Dăianu



Cronica unei epoci: **Bietul Ioanide** de Dan Pița, cu Marga Barbu



Reîntoarcerea spre sat: **Ion...** de Mircea Mureșan, cu Ioana Crăciunescu și Șerban Ionescu

Farmecul noului val: **Mijlocas la deschidere** de Dinu Tănase, cu Sorina Stănculescu



Comedia azi

A devenit un loc, dar și un bun comun, ideea că printre valorile spirituale ale poporului nostru, umorul ocupă un loc de frunte.

Un bun care, ca toate celelalte din patrimoniul național, se cere cultivat, pus mereu în lumină și reînnoit, prețuit cu adevărat prin redescoperirea și dezvoltarea sa în noile etape istorice.

Cinematografia românească a făcut din virtutea umorului unul dintre temeiurile primelor sale afirmări, dar și un capitol mereu deschis, în care realizările superioare se lasă încă așteptate.

Iată de ce am închinat cea mai mare parte a acestui **Magazin estival** unei priviri cât mai cuprinzătoare și cât mai aplicate asupra condiției comediei cinematografice, azi, la noi și în lume.

Am făcut-o, deci, nu numai pentru că sezonul estival e propice destinderii și optimismului. Am făcut-o, mai ales, din convingerea că umorul, cu toate variatele sale specii, cu fațetele și metamorfozele sale moderne, în simbioză intimă cu drama, este genul cu o excepțională deschidere socială, cu o priză instantanee asupra conștiințelor contemporane, una dintre căile predilecte prin care cineaștii pot contribui la formarea omului de azi și de mâine, la definirea și împlinirea civilizației noi, socialiste.

Umorel la noi, dar și în lume, cu multiplele întrebări pe care le ridică dezvoltarea și salvagardarea genului, amenințat și el, ca lumea însăși, la acest sfârșit de secol și de mileniu. Cu alte cuvinte, produsele cinematografice, asemeni tuturor realizărilor noastre materiale și spirituale, le concepem permanent angajate într-un dialog și o competiție des-

chisă cu marile valori de pretutindeni, cu performanțele altora, în efortul de defrișare a unui drum mai luminos către ziua de mâine.

De aceea, n-am neglijat să trecem în revistă totalitatea titlurilor înscrise în acest capitol al filmografiei naționale, detașând câteva realizări de vîrf și pe autorii lor, dar mai ales ne-a preocupat să prefigurăm dimensiunile unor realizări viitoare. Fără a confunda patriotismul autentic cu patriotismul local, credem cu tărie că afirmarea talentelor și vocațiilor de care dispunem pe tărîmul comediei, modest schițate în paginile următoare, reprezintă una dintre șansele fundamentale de împlinire și consacrare ale filmului românesc. Cu o condiție, pe care secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele **Nicolae Ceaușescu**, o exprima ca atare, la întîlnirea sa cu cineaștii în 1974: „putem aprecia, în ansamblu, ca pozitive activitatea din ultimii ani, orientarea și drumul pe care se merge în cinematografia românească. Cu o condiție: să nu ne declarăm mulțumiți cu ceea ce am realizat”.

Este tocmai motivul pentru care am acordat, în paginile următoare, un mare spațiu dialogului, întrebărilor pe care ni le punem și răspunsurilor pe care le propunem, în trasaarea unui drum mai larg și mai rodnic pentru acest gen iubit de cercurile cele mai largi ale publicului spectator.

Mai mult colocvial decît academic, „dosarul” nostru rămîne deschis, ca o invitație și un îndemn, ale căror concluzii se pot trage numai pe platurile de filmare și în sălile de spectacol.

Magazin estival

„Cinema” 1982

Comedia
cinematografică
românească
a avut chiar
de la
începuturile ei
o tradiție:
cea a
literaturii
caragialene
(Radu
Beligan și
Marcel
Anghelescu
în *Lanțul
slăbiciunilor*)



De ce avem nevoie de umor?

Dar de ce o asemenea întrebare?

Pentru că în zilele noastre de multe ori se vorbește despre comedie, în speță despre comedia cinematografică, la timpul trecut: „virsta de aur a comediei”, „cînd comedia era rege” și așa mai departe.

Este cert că printre valorile umanității, amenințate în acest sfîrșit de secol și de

mileniu, se află nu doar sursele de petrol sau rotunjimea planetei însăși, ci și capacitatea omului de a rîde.

Noi credem, totuși, că despre comedie se poate și trebuie vorbit nu numai la timpul trecut, ci și la timpul prezent și la cel viitor.

De aceea, chiar cu riscul de a-i nedumeri pe unii, n-am ezitat, în introducerea dosă-

rului nostru dedicat comediei, înainte de a da cuvîntul realizatorilor, regizorilor, să ne adresăm cu întrebarea de mai sus filosofilor, scriitorilor, actorilor și altor poeți ai timpului nostru, colaboratori prețioși ai cinematografului, antene sensibile ale opiniei publice și ale marilor comandanamente ale epocii în care trăim.

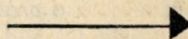
Ca să pompăm optimism...

De ce avem nevoie de umor în viață? Se știe. Dar în film? Filmul e o „felie de viață”. Sau așa ar trebui să fie. Anii trăiți de fiecare nu sînt hohote de plîns sau de rîs. Oamenii au și dezamăgiri,

decepții, deznădejdi și nu doar împliniri, bucurii și satisfacții. Spectatorul cînd intră în sală urmărește derularea unui film în care caută să-și găsească răspuns la propriile întrebări. Sau ar trebui să le găsească. Beneficiarul unui bilet de cinematograf, cînd se așază pe un fotoliu, este stăpînit de o stare anume. Dar cînd se ridică în picioare, el pretinde să ca-

pete o altă dispoziție sufletească, mai optimistă, mai veselă. Sau ar trebui s-o capete.

Iată de ce e nevoie de umor în filme. Cîndva, demult, cineva își mărturisea convingerea că „dintre toate zilele, irosită e cea în care nu



De ce avem nevoie de umor?

se rîde". Deci ar trebui să se rîdă! Cît mai mult!

Violeta ANDREI

Ca să descurețim frunțile

Veniți în sălile noastre de teatru atunci cînd se joacă o comedie, și priviți fețele spectatorilor. Priviți-le la începutul spectacolului și la plecare și vă veți da seama de diferență. Pentru noi, actorii, nu există o mai mare bucurie decît să descurețim frunțile oamenilor din sală. La cinema lucrurile stau la fel!...

Marga BARBU

Ca să salvăm omenirea...

Omul viitorului (și, cînd zic asta, mă gîndesc la omul care va trăi peste aproximativ 326 de ani și patru luni) nu va fi o ființă lipsită de griji, care va huzuri de dimineața pînă seara, tolănit în fotolii. Dimpotrivă, el va munci și, mai ales, va gîndi zi și noapte, năpădit de o sumedenie de probleme mari și mici. Sigur că pînă atunci se vor fi rezolvat problemele energiei, subdezvoltării... dar vor mai rămîne multe altele ca, de pildă, eliminarea pe cale naturală a prostiei, reșezarea globului terestru în spațiul cosmic, perfecționarea animalului universal (care să dea, în același timp, lapte, brînză, unt, cafea, cacao, fulgi de porumb, piper boabe și măsline umplute) etc. Ambițios și harnic la culme, omul viitorului de-a-bia rezolvă o problemă, că se și apucă de alta, neacordîndu-si nici o clipă de răgaz,

veșnic încruntat și febricitat, cu toate circuitele creierului sollicitate pînă la incandescență. Pentru ca, într-o dimineață, pe la orele cinci și jumătate, să se trezească cu o durere crîncenă la creierul mic. Ia el pastile, face dușuri scoțiene și masaje, se unge cu diferite alifii chinezești, zadarnic. Durerea continuă o zi, o noapte, încă o zi și încă o noapte, pînă cînd îi vine să-și ia cîmpii. Dar, deodată, își aduce aminte că are o străbunică în frigider, pusă la înghețat cu circa trei sute de ani în urmă (așa, ca să fie în casă), o dezgheață și o întreabă:

- Străbunicuțo scumpă, ce făceai dumneata, pe vremea dumitale cînd te durea capul de-ți venea să te dai cu el de pereți?

- Iubitul meu strănepot, eu, cînd aveam migrenă, mă duceam la cinema sau la teatru, unde se dădea o comedie cu Chaplin, Stan și Bran, păpușile Muppets, Jean Constantin sau Dem Rădulescu, rideam o oră jumătate cu gura pînă la urechi și mă întorceam acasă veselă și sănătoasă. Mă vindecam cu rîs.

- Bine, bine, întreabă omul viitorului, dar ce e acela rîs?

Străbunica se cruci de-a-devăratelea.

- Ei, bată-vă să vă bată, că rău ați ajuns! Dă-te mai aproape. Știi bancul cu Bulă și cu verdeața?

- Nu.

...Și așa a salvat rîsul omenirea!

Ion BĂIEȘU

Un filozofic răspuns

Cine știe?

George BĂLĂITA

Ce s-ar fi făcut copiii noștri fără Păcală?

De ce avem nevoie de umor? Ca să trăim. Condiția românului, condiția lui ancestrală e umorul. Popoarele care n-au umor, înseamnă că se ocupă de războaie... și mă întreb ce s-ar face copiii noștri fără Păcală? Ce s-ar face alți copii fără Till Buho-glindă? ș.a.m.d.

Ion BESOIU

Ce spunea un personaj clasic...

Vorba filozofului Moromete: „Întrucît”

Mircea DIACONU

Să facem filme pe măsura umorului nostru

Umorele face parte din ființa românului. Cîntecele noastre populare, snoavele și zicalele noastre sînt străbătute de haz, de optimism. Horele noastre sînt însoțite de duh și de înțelepciune - expresia bucuriei de a trăi, de a ne veseli, de a rîde de tot ce e urît în jur și toate acestea datează cu mult înainte ca Marx să ne fi spus că omenirea se desparte de trecut rîzînd. Literatura noastră cultă a preluat și a dus mai departe tot ceea ce geniul creator al poporului nostru a făurit de-a lungul secolelor. Filmul rămîne dator cu opere pe măsura simțului umorului



Cea mai bună ecranizare după Caragiale, cea mai bună comedie cinematografică românească, cel mai seducător interogat *O noapte furtunoasă* de Jean Georgescu (cu Radu Beligan)

de care dă dovadă poporul nostru

Ion DICHISEANU

Interogatie retorică

Cum adică de ce avem nevoie de umor?

Radu COSAȘU

Nu există înțelept fără umor

Umorul e cel mai sigur antidot al prostiei. Fără umor, e greu de ajuns la înțelepciune...

Ov.S. CROHMĂLNICEANU

Există o terapie a râsului

Medicina modernă a descoperit și descoperă încă tot mai multe influențe benefice ale râsului atât asupra psihicului, cât și asupra întregului organism. Există chiar o terapie a râsului. Avem nevoie de umor așa cum avem nevoie de odihnă, de lumină, de vise.

Ileana Stana IONESCU

Calea cea mai scurtă spre seriozitate

Umorul e cel mai la înde-

mină antidot pentru dogmatism. Opusul umorului e în-crîncenarea. Cine n-are umor nu se îndoiește de nimic, nu dialoghează - terorizează. Cum spun țărani de prin părțile Fundatei, răsturnînd sensul unei binecunoscute formule, cînd nu le place cineva: „e om dintr-o bucată“! Iată reversul unei calități, lipsa de maleabilitate. Umorul e nuanță, mișcare, pluralism. Prin el se ajunge la o mai serioasă seriozitate.

Ion IANOSI

Ce ne-am face dacă...

Mă întrebați de ce avem nevoie de umor? Ca să rî-

De ce avem nevoie de umor?

dem. Să nu uităm că noi, oamenii, sîntem singurele ființe care rîd. Știu că se spune că și caii rîd. Poveste. Decît un asemenea rîs, mai bine nimic. Se mai spune: rîzi cîinește! Altă poveste. Grimasa cîinului speriat și a mea, tot speriat – pentru că numai atunci cînd sînt speriat rîd cîinește – nu au nimic a face cu veselie, ci cu spaima, ceea ce nu este tot una.

Așadar, am nevoie de umor ca să rîd, să satisfac o necesitate a vieții. Mi se va spune că există oameni care nu rîd. Să le fie de bine! Eu nu îi consider oameni dacă nu știu, nu pot, nu vor să rîdă. Oare viața este atît de tragică încît să mă transforme într-un monument al crispării și într-o fîntînă de lacrimi?

Să presupunem că viața ar fi o tragedie. Tocmai atunci am avea nevoie de umor, de un umor... „serios”, adică puternic, viguros, pentru a lua lucrurile cum sînt și a le trata ca atare. Ce ne-am face, dacă nu am avea umor, atunci cînd am constata că, de atîta amar de vreme, cinematografia română n-a realizat o Comedie, cu C mare, la a cărei proiecție să se zguduie zidurile sălii de hohotele continue ale spectatorilor de toate vîrstele și ambele sexe, muncitori, țărani, intelectuali, uteciști, militari, preoți, români, maghiari, germani și alte naționalități conlocuitoare? Ce ne-am face dacă nu am avea umor, atunci cînd l-am auzit pe criticul X spunînd despre filmul Y – tema filmului, eterna temă a dragostei dintre un tînăr și o tînără, aparținînd la două familii ce se dușmănesc (vezi Romeo și Julieta) – că nu tratează și problema dezvoltării civilizației de tipul Cucuteni și problema căsătoriei în vremea lui Ștefan cel Mare, știut fiind – spune legenda – că Domnul Moldovei ar fi avut patruzeci și șapte de soții, cîteva legitime, cu acte în regulă și restul, marele rest, ilegite, răspîndite, acestea din urmă, prin

tîrgurile și tîrgușoarele țării, și în sfîrșit, pentru a nu aminti și altele, filmul nu învață pe spectatori cum se cresc viermii de mătase în regiunile unde nu există duzi? Spuneți și dumneavoastră, oameni buni, ce ne-am face în asemenea împrejurări, dacă nu am avea umor, ca să luăm lucrurile așa cum sînt și să vedem cum mergem mai departe. Pentru că în viață, nimic nu trebuie luat în tragic, ci totul în serios. Chiar și umorul. Ce? Problema umorului nu este serioasă? Dacă nu este, atunci de ce ați pus întrebarea la care m-am căznit să răspund?

George MACOVESCU

Trist om trebuie să fi fost Caragiale

Pe oameni îi poți caracteriza prin ceea ce găsesc ei că e ridicol. Un individ prosper și nu destul de educat, e dispus să rîdă și de infirmi și de glume proaste. Oamenii mai

puțin fericiți rîd numai atunci cînd trebuie. Un om care rîde de orice e tot atît de prost ca acela care se întristează de orice.

Înțelepciunea populară zice că e bine să rîzi chiar înainte de a fi fericit, ca să nu mori fără să fi rîs. Cine are puterea de a satiriza rîzînd, trebuie să fie pregătit să primească și el satira altuia.

O dată cu descoperirea primului semn scris, rîsul a devenit o armă a scrisului, pentru desfătarea minții umane și îndreptarea relelor. Pînă atunci, glumele orale luminau graiul oamenilor, ca stelele pe cer. Sub tirani, rîsul îngheață și nu mai poate rîde nici ciob de oală spartă.

– Dacă mai rîzi de mine, te bat – așa mi-a zis unul cînd eram mic. De atunci, cînd rîd de cineva, rîd în așa fel, încît să-i amorțească mîinile. Cînd trebuie însă să se rîdă de „ceva”, treaba asta e mult mai grea; de aceea, poate, nu prea avem comedii, de la Caragiale încooace. Trist om trebuie să fi fost Caragiale.

Oameni, atunci cînd nu puteți zîmbi, lăsați ochii să rîdă!

Ernest MAFTEI

O veste de ultimă oră: în toamnă — declară regizorul Sergiu Nicolaescu — vor începe filmările la *Nea Mărin și fantomel* (în fotografie: *Nea Mărin* (încă) miliardar — Amza Pellea — o comedie cu un mare succes de public).



Pentru a suporta mai ușor necunoscutul

De ce avem nevoie de umor? E ca și cum ne-am întreba de ce avem nevoie de noroc. Avem nevoie fără îndoială și de unul și de altul, dar cum să ni le procurăm? Nici unul, nici celălalt nu se învață, nu se pot cumpăra. Dar cine are norocul de a avea umor poate suporta mai ușor și necunoscutul.

Al. PALEOLOGU

„Se tem mai rău dușmanii tăi“...

Veselia este rezultatul unei stări biologice. Ea este o dovadă de sănătate și se manifestă ori de câte ori ne simțim bine. Dar am văzut și căței veseli, am văzut un mînz veselindu-se nemaipomenit pe o pajiște de vis, într-o dimineață cu rouă. Umorul însă este o treaptă superioară a veseliei. Umorul e o veselie care-și trage esența din interpretarea lumii înconjurătoare. Dintre toate viețuitoarele, numai omul poate avea umor, pentru că numai el este în stare să gîndească, să interpreteze și să întoarcă gîndul asupra gîndului. Sîngele care pulsează în venele umorului este inteligența. În ultimă instanță, umorul este un mod de a vedea existența, mod cu care a fost înzestrat sufletul acestui neasemuit popor românesc, care l-a și sintetizat într-o zicală: a face haz de necaz. Semnificația acestei zicale este departe de a fi o atitudine de abandonare în fața nereușitei sau a loviturilor soartei. Dimpotrivă, bagatelizînd necazul, ne înarmăm cu optimism pentru viitor. Dealtfel, George Coșbuc, adînc cunoscător al sufletului românesc, a sintetizat extraordinar de lucru în câteva versuri puse în gura marei Decebal către popor: „Și ție însuși un zeu îți par,

cînd rîzi de ce se tem mai rău dușmanii tăi cei tari...“ De aceea, cred din adîncul inimii, că avem nevoie de umor, așa cum avem nevoie de apă, aer și lumină.

Amza PELLEA

Grav și categoric

Fară umor sîntem pierduți

Florin PIERSIC

Pentru a fi noi înșine

Umorul este, la noi, o bo-găție națională.

Printre atîtea calități cu care ne-au înzestrat ursitoarele, umorul a fost, într-un fel, o condiție a supraviețuirii. Predispoziția aceasta naturală de a glumi, capacitatea de a reacționa spontan și intens la o vorbă de duh, disponibilitatea proverbială de a rîde din toată inima, făcîndu-i și pe alții să rîdă, nu se datoresc unei erori genetice (o legătură de ADN care a luat-o razna), ci sînt consecința unei adaptări de ordin sufletească în fața tragicului existențial.

În îndelungata noastră istorie, potrivnică, nedreaptă, amară, românul s-a aliat cu rîsul, o undă de plăcere, de bucurie și exaltare, reverberată de pragul durerii. Grație umorului, am înaintat spre civilizație. Umorul nu este, așa cum își închipuie unii, reflexul superficialității, ci o fațetă a înțelepciunii. Un anticorp al tragicului. De ce avem nevoie de umor? Simplu. Pentru a fi noi înșine, ca să trăim.

Constantin PIVNICERU

Cînd ai umorul în sînge

Nu avem nevoie de umor

Dumitru Radu POPESCU



Frumosul locotenent „în vizită”
la „five o'clock”

(Ion Dichiseanu în Momente)

Vorba lui Anton Pann

Pe această planetă doar omul rîde.

Dar, uneori, te întrebi dacă mai ai dreptul să rîzi, cînd știi că ești contemporan cu evenimente sîngeroase, cînd afli despre foametea și inechitatea care mai dănuie în lume, cînd auzi că semenii tăi sînt batjocoriți sau uciși.

Și mai ales, cînd afli că pentru fiecare locuitor al Pămîntului este acumulată o cantitate de explozibil care l-ar putea nimici de cîteva ori. Dacă, eventual, ar mai putea învia.

În astfel de împrejurări, îți aduci aminte de vorba lui Anton Pann: rîsul este amestecat cu plînsul.

Totuși, poate că salvarea omului stă în rîs.

În studii serioase, au fost analizate pe larg sursele comicului și felurile lui. Am fost cu toții de acord cu Bergson, care spunea despre comic că ia naștere ori de cîte ori se încearcă o „mecanizare a vieții”, adică ori de cîte ori realitatea este constrînsă să se supună unor dogme contrare existenței tumultului.

S-a vorbit însă prea puțin despre cît bine ne-au adus fiecăruia un surîs, un zîmbet, un hohot de rîs. (În treacăt fie zis, anatomia ne învață că pentru a surîde sînt folosiți mai puțin mușchi decît pen-

De ce avem nevoie de umor?

tru plîns. Măcar pentru a economisi energie și tot merită mai curînd să rîdem decît să vărsăm șiroaie de lacrimi).

Împotriva lui Hitler s-au scris mii de pamflete vitriolante. Dar cîte dintre ele au scăpărătoarea vervă a Dictatorului, în care Chaplin ia în derîdere, în mod genial, pe monstrul care înspăimînta omenirea? Înainte de a fi pedepsit de istorie, Hitler a fost pedepsit cumplit de artă.

Ne despărțim rîzînd nu numai de trecut, dar și de spaime, de tot ceea ce înțelegem să mutilizeze viața, s-o înghesuie în tipare care nu sînt pe potrivă, rîsul fiind o expresie a libertății noastre de stăpîni ai planetei. Unii însă nu sînt de acord să rîdem și consideră zîmbetul o frivolitate. Sau sînt de acord, numai dacă nu sînt vizate realitățile noastre. Ori de cîte ori unul dintre acești sobri (care, probabil, pe ascuns rîde cu gura pînă la urechi de credulii care îi iau în serios) încearcă să vă răpească surîsul de pe buze, amintiți-vă de prefața lui Ilf și Petrov la „Vișelul de aur”:

„Spuneți-mi vă rog - ne-a înțrebat într-o zi un cetățean grav, dintre acei care au recunoscut puterea sovietică ceva mai tîrziu decît Anglia și cu puțin înaintea Greciei - spuneți-mi, vă rog, de ce vă dedați la haz? Ce-i cu rîsetele astea acum, în perioada de reconstrucție? Ce, ați înnebunit? Și cetățeanul furios a căutat să ne demonstreze pe larg că în perioada aceasta rîsul e dăunător... Lăsați-l în voia lui pe un cetățean din asta, amator de osanale, ce va pune pînă și pe bărbați să poarte feregea, iar el, personal, se va apuca să cînte din zori cu surle și cymbale imnuri și psalmi, socotind că numai așa poți ajuta la construirea socialismului”.

Soluția lui Ilf și Petrov e simplă: „dacă cetățeanul cel grav va declara din nou că satira nu trebuie să aibă haz, atunci să cerem procurorului

republicii să-l dea pe sus-numit cetățean în judecată penală, pe temeiul articolului care pedepsește infracțiunea în materie de imbecilitate crasă”.

Nu-i așa că afîta vreme cît vor exista artiști cu o asemenea încredere în forța comicalului de a reăseza lucrurile în matca lor firească, omul se va simți mai apărat?

Silvia POPOVICI

O stare adînc socială

Avem nevoie de umor ca să putem supraviețui, ca să avem sentimentul real al demnității noastre depline. Sîntem un popor optimist, nu putem trăi fără umor, umorul la noi este o stare de manifestare adînc socială. Noi rîdem cînd alții plîng, deși umorul nu înseamnă deloc rîs. Umorul e o stare de spirit superioară stării dramatice, existentă mai ales la popoarele care au suferit foarte mult.

Petre SĂLCUDEANU

Unii au cam uitat să rîdă

Să rîdem! De ce să rîdem? Pentru că rîsul e sănătos. Nu e numai sănătos! E chiar necesar! Unii au cam uitat să rîdă. Să-i invităm la teatru și la cinematograful, la niște comedii foarte bune. Va fi spre folosul lor și al societății. Și-acum, lăsînd gluma la o parte, în lume - pe diferite meridiane - rîsul este folosit ca terapeutică în boli de inimă socotite incurabile!

Și pentru că nu sîntem medici, ci artiști, credem cu toată ființa că rîsul are valoare terapeutică și în planul conștiințelor, în plan spiritual.

De aceea am vrea să jucăm în comedii foarte bune, în

care să rîdem din plin de tot ce ține în loc societatea noastră, în drumul ei spre progres. Cine se înscrie cu scenariul și piesele pe măsura așteptării oamenilor? Comedia e un gen așteptat. El trebuie să fie și respectat.

De umor avem nevoie și ca să nu ne supărăm, cînd ni se spune că nu prea „dăm” comedii. Că trebuie să „dăm” mai mult. Și în „scris”. Și în „filmă!” Și în „interpretat!”

Silviu STĂNCULESCU

Umorul, o speranță continuă

Avem nevoie de umor pentru că avem nevoie de speranță și de soluții; chiar dacă durează doar o clipă!

Rodica TAPALAGĂ

Umorul care pune probleme

De cînd e lumea lume, oamenii au simțit nevoia să rîdă, să se înșenineze, să uite necazurile și greutățile vieții. Pentru o vreme. Rîsul este în ultimă instanță o atitudine, un raport între om și lumea înconjurătoare. În timp, comicul se împletește mereu cu tragicul și nevoia de destindere nu contrazice seriozitatea, dimpotrivă. În zilele noastre, în raport cu mutațiile substanțiale survenite în conștiința și personalitatea oamenilor, pentru membrii unei societăți dinamice, palpitante ca ritm, nevoia de comedie s-a accentuat, rîsul și veselie au devenit o necesitate. Poate și pentru a păstra în balanță spiritul cu efortul și a compensa cheltuiala de energie. Din păcate (mereu din păcate, pînă cînd?) ara-reori avem la ce rîde cu ade-vărat. Cel mai adesea alunecăm spre teme așa-zise „deconectante”, spre genuri

așa-zise „ușoare“, oferim publicului producții artistice minore (de ce ne mai mirăm de un „anumit succes de casă“?). Neglijăm aproape complet satira socială, spunând că ar fi un umor „care pune probleme“. Și problemele, se știe, nu mai au atîta haz. Dar poate că exact de acest lucru ar trebui să rîdem mai des!

Dorel VIȘAN

Umorul ca stare de luciditate

Pînă tîrziu în istorie, oamenii au rîs mai mult unii de alții decît de ei înșiși! Însă umorul este mai presus de toate luarea în derîdere a propriei persoane.

A avea umor înseamnă a fi în stare să rîzi de tine însuși. Prin glume, parodii și comedii, oamenii și-au bătut joc, mai bine de două milenii, de frecvențele contraste dintre real și ideal, dintre mijloace și scop, dintre fond și formă etc.

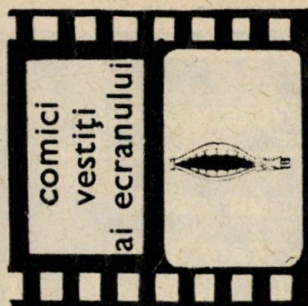
Rîsul este un act moral: de critică, de penalizare, de refuz. Însă oamenii rîd numai în fața contradicțiilor remediabile; în fața celor iremediabile, cum ar fi aceea dintre viață și moarte, ei nu pot avea decît cel mult umor.

Umorel este altceva decît comedie. Umorel este auto-critic, autoironic. Are umor cine este în stare să rîdă de propriile sale defecte. Umorel începe prin personalizarea contrastelor comice și se termină prin asumarea celor tragice.

Nu poți avea umor în fața morții, decît dacă este vorba de propria ta moarte. Moartea altuia e totdeauna tragică. Prin umor, omul obține cea mai dificilă victorie de care este capabil: asupra lui însuși. Spiritualitatea omului se desăvîrșește prin înaintarea de la glumă la umor.

Pe scurt, „de ce avem nevoie“ de umor? Pentru că umorul este expresia cea mai concentrată a conștiinței că în lume există atîta sens cît este în stare omul să i-l dea.

H. WALD



Propuneri pentru o cinematecă a umorului

Aproape concomitent cu nașterea cinematografului, s-a auzit și primul hohot de ris în fața unei imagini animate. În 1895, printre primele pelicule realizate de Lumière, a existat și acel **Grădinar stropit**, pe care toate enciclopediile filmului îl consideră strămoșul necontestat al comediei cinematografice. Furtunul care-și stropeste... stropitorul devenea, astfel, primul gag cinematografic: o îmbinare de ritm și mișcare, surpriza furtunului care-și cîștigă o independență, și efectul acesteia asupra autorității individului, astfel ridiculizat.

Rîsul se întemeiază pe o revanșă, pe nevoia omului de a se elibera de propriile lui temeri și angostări. Umbrele mișcătoare pe o pînă veniseră tocmai să contribuie și ele la instruirea credinței că viața poate fi și cum vrem noi, cum ne-o visăm a fi. Și dacă cinematograful a pătruns atît de repede în conștiința acestui secol și a devenit arta cea mai populară, este în virtutea capacității sale de a le vorbi oamenilor despre puterea lor de a-și domina destinul. Prin ce? Prin luptă și rezistență, prin tărie de caracter și credință morală, în spiritul dreptății și al demnității umane, al unui ideal liber asumat și exprimat. Dar și prin puterea de a rîde de ceea ce tinde să ne sperie, să ne crispeze, să ne arunce în neputință. Rîsul înseamnă eliberare, dar și detașare de tine însuși, înseamnă înțelepciunea de a te putea privi și considera critic (nu degeaba se spune că un popor este cu atît mai înțelept cu cît se poate amuza mai mult de el însuși), înseamnă luciditatea luminoasă a unei sănătății morale profunde.

Așa s-au născut ei, toreadorii risului, campionii gagurilor irezistibile, ei, pe care cu un mic efort îi putem imagina trecînd prin fața noastră, într-o cavalcadă funambulescă, descînsă parcă dintr-un film fellinian. O paradă a „comicilor vestiți ai ecranului“, în care Charlot domină cu bastonul său de mareșal pe mai-marii risului din

toate timpurile. Alături de Malec, „omul care n-a zîmbit niciodată“, alături de pruncul între două vîrste numit Harry Langdon, sau de istețul cu ochelari de baga, cunoscut sub numele de Harold Lloyd, alături de alți copii teribili născuți din „manta“ lui Mack Sennett. Urmează poezii umorului Tati sau Etaix sau un „dictator“ al buneii dispoziții, ca De Funès sau ferocele Fields, transformiștii Ilinski sau Peter Sellers, apoi Woody Allen și Mel Brooks. Fără a uita că în această galerie s-au inserat, deși uneori mai mult prin rolurile din teatru, decît prin filme, marii noștri actori de comedie, ca Birlic și Caragiu, apoi o întreagă echipă de interpreți contemporani care așteaptă ca un Jean Georges și alții ca el să ni-i prezinte în întreaga lor strălucire.

O lume fără comici ar fi o lume săracă. Nostalgia vremurilor de altădată, „cînd comedia era rege“, ne aduce aminte de plăcerea ingenuă a hazului copios, dar și de știința unor mecanisme bine puse la punct, din care au izvorît superbe gaguri, farmecul neîntrecut al burlescului. Incorporînd tradiția, comicii ecranului modern au inițiat o strategie mai rafinată a convertirii spectatorului, recurgînd la o recuzită de joc mai subtilă dar, la rîndu-i, eficientă.

Mulți oameni îi cereau lui Chaplin să le explice în ce constă secretul de a face lumea să rîdă. În fața acestei întrebări, el se simțea întotdeauna stîngerit și căuta să se sustragă. La propunerea redacției Magazinului estival „Cinema '82“, m-am încumetat, totuși, să-i chem să răspundă la această întrebare pe 50 dintre marii artiști aureolați de vocația comediei, la rubrica intitulată „Comici vestiți ai ecranului“. Numele înscrise în fruntea acestor crochiuri bio-filmografice compun de la sine un posibil plan de lucru pentru o viitoare — de ce nu? — cinematecă a umorului.

Cornel CRISTIAN

comici
vestiți
ai ecranului



Woody Allen:

**un comic
care râde
din dragoste**

„Un filozof sălbatic”, spun unii, „un Bresson al cinematografului comic” opinează alții. În fond, cine ești și de unde vii domnule Allen? „Sînt un produs al psihanalizei și televiziunii”, ar răspunde el. Ori de cîte ori este interogată despre sine și arta sa, nu omite să facă această precizare, cu mențiunea că este inutilă o comparație cu Groucho Marx, de pildă: „un virtuoz, un cinic, un irreverent”, „o instituție americană, ca și baseball-ul”. După cum e la fel de hazardată, zice el, orice comparație cu comediienii clasici, Keaton, Chaplin, Langdon — care sînt „produsul filmului mut și al depresiei”, grăbindu-se să acrediteze aserțiunea că, între timp, „aria jocului comic a evoluat de la fizic către psihologic”.

Dar oare numai în acest sens? Altădată, muncitorii unei uzine se distrau foarte la vederea lui Keaton pe locomotivă, la „șotile” lui Charlot sau la urmărirea polițiștilor lui Mack Sennett, își consumau emoțiile alături de eroii lor preferați, lansați în cursa pentru găsirea unei slujbe. Astăzi, eroul din aceeași lume se întreabă: „voi putea eu suporta presiunile inumane ale unei slujbe, în plină societate de consum?” Conflictetele devin mai subtile. Comedianul anilor '70 adoră filmul dramatic, îl adoră pe Bergman — și nu numai pe el, îi plac

Antonioni, Resnais, Bunuel: „sînt singurii care îmi procură un șoc, o emoție, care-mi schimbă viața”. Sînt regizorii care au inventat modalități cinematografice apte să vizualizeze suferința, ceea ce pentru o comedie este mai dificil.

Atunci care este calea pe care trebuie să meargă comicul contemporan? „El trebuie să se exprime mai mult la nivelul gîndirii”. Iată-l, deci, pe Woody Allen, în aceste răspunsuri ca și în *Annie Hall*, în *Dragoste și moarte* sau în *Vrei să știi totul despre sex*, dar ți-e teamă să întrebi. Este postura unui comedian grav, care-și asumă problemele semenilor săi: în *Manhattan* — un „film despre decadența culturii americane, care îi împiedică pe oameni să trăiască iubiri curate și fericite”, în *Interioare* — alt film în cheie serioasă („a nu te putea ascunde în spatele gagurilor, este o experiență inedită și stimulată”) ș.a.m.d.

Woody Allen, regizor, scenarist și interpret, încearcă un echilibru între comic și dramatic, cu efecte care stîrnesc reacții dintre cele mai variate, de la reflecția profundă la ilaritate. Unui reporter insistent, care vroia să știe cînd anume simte cineastul nevoia să insereze o scenă comică, într-un moment mai grav, îi răspunde: „O simt în corp. Resimt emoțional nevoia de a fi iubit și de a-l face pe spectatorul meu să rîdă”. A rîde din dragoste — iată o profesiune de credință demnă de un mare comedian, un om care a fost și atlet și prestidigitator și visa să devină sportiv de performanță. Fără a mai vorbi despre faptul că, asemenea tuturor comediienilor, îi place fotografia și, dacă Groucho cînta la chitară, iar Chaplin la vioară, el, Woody Allen, preferă clarinetul „Dixieland”. El, „clarinetistul moralist”, cum îl numește Andrei Bacalu, cînd îl prezintă ca literat, la pagina 95 a acestui Magazin



**E socotit
de critici
un as al comediei
intellectuale
(Woody Allen)**

comici
vestiți
ai ecranului



**Marcel
Anghel:**

**vocația
francheței
joviale**

Născut la 3 noiembrie 1908 la Craiova, absolvă în 1933 Conservatorul de artă dramatică, iar

din 1937 apare cu regularitate pe scenele bucurestene. La început în opere („Contele de Luxem-

**N-a lipsit
din
distribuțiile
de aur
ale
Naționalului:
Marcel
Anghel**



Un actor hărăzit pentru comedie care jinduește să joace dramă. Solicitat, cu cîțiva ani în urmă, să numească piesa preferată, își exprima speranța să învingă neîncrederea regizorilor și să fie distribuit într-o dramă. Deocamdată, comedia rămîne însă genul în care s-a ilustrat cu strălucire și prin care a cîștigat adeziunea spectatorilor.

Născut la 11 noiembrie 1933, la Călărași, urmează cursurile Institutului de specialitate, pe care le absolvă în 1955, la clasa profesorului Alexandru Finți (poate de aici nostalgia de a juca dramă). La absolvire, îl interpretează pe Cavafu din piesa lui Aurel Baranga „Mielul turbat” și pe Grig din „Steaua fără nume” de Mihail Sebastian. Debutul său scenic se produce, deci, sub steaua mariajului dintre satiră și lirism, pe terenul ferm al comediei de caractere. Întrebat care este rolul preferat, răspunde fără ezitare: Mitică Popescu din piesa lui Camil Petrescu. Și, într-adevăr, Bănică s-a născut a doua oară, întruchipînd acest personaj. Era cu mulți ani în urmă,

cînd a apărut în fruntea unei trupe studențești, pe scena Casei de cultură a studenților din Calea Plevnei, atrăgînd atenția că s-a născut interpretul ideal al lui Mitică, personajul care de la Caragiale la Camil Petrescu, a făcut epocă în panoplia de tipuri a teatrului românesc. Mitică e funcționarul cărui îi place să se dea mare, isteț, șmecher pînă la limita bunei cuvințe, dar care e, de fapt, un poet al serviciilor funcționărești, un braveur simpatic, gata să spulbere printr-o glumă orice dificultate în care soarta îl aruncă. Verva comică spontană, dezinvoltura și suferința hazului său copios îi asigură un succes de public relevant. Pe scenele din Galați și Ploiești, apoi în București, la „Giulești” și „Bulandra” (vă mai amintiți, desigur de lordache din „Dale carnavalului”), în spectacole de varietăți (cu sau fără Stela Popescu) își consolidează reputația unui comic de factură lejer-grotescă.

Sînt calități pe care cinematograful românesc (debutul în

burg”, „Mademoiselle Nitouche” etc.) dar și în spectacole de teatru, în roluri, fie dramatice, fie comice.

Se înscrie în conștiința publicului ca unul dintre membrii marcanți ai echipei de comedie lansată pe scena Naționalului bucureștean: Pristanda din „Scrisoarea...”, lordache sau Nae Ipingscu din „Noaptea furtunoasă”, Dobcinski din „Revizorul”, Matei Millo din „Căruța cu paiațe”. Sînt numai cîteva dintre interpretările sale scenice de referință, care ne păstrează vie în memorie imaginea actorului înzestrat cu vocația unui comic de factură realistă, cu intuiții psihologice sigure, cu o franchețe jo-

vială în satirizarea suficienței și servilismului.

În cinema a avut șansa să deuteze sub îndrumarea lui Ion Sava, într-un film neterminat (1943), figurînd apoi pe genericul primului film artistic românesc realizat în anii socialismului (Răsună valed, 1950, regia Paul Călinescu). Colaborator constant al regizorilor Jean Georgescu, Sică Alexandrescu, Victor Iliu, Gh. Naghi, Aurel Miheles (în ecranizări sau spectacole filmate precum: Lanțul slăbiciunilor, O scrisoare pierdută, Două lozuri, Telegrame, Mofturi 1900), creează cîteva personaje memorabile în comedii de actualitate realizate de Gh. Turcu (Cu Marincea e

1958: Alo ați greșit numărul) beneficăză întîmplător și neconcludent. L-am zărit în Dincolo de barieră, Împușcături pe portativ, Cîntecele mării, în seria BD-urilor, în Păcală, Tufă de Veneția, prin preajma lui Nea Mărin miliardar. Era însă cam... Singur printre prieteni.

Dacă ar fi făcut tot atîtea roluri de film, cîte apariții la televizor... (Ștefan Bănică)



ceva, O mică întîmplare, Castelanii), de Paul Călinescu (Pe răspunderea mea), Gh. Vitanidis (Băieții noștri, Post restant), de H. Borș (Corigența domnului profesor).

O carieră artistică încununată de succes și recunoștință: distins cu titlul de Artist al poporului, a fost de trei ori laureat al Premiului de stat. Într-o zi de februarie 1977, pleca prematur dintre noi, unul dintre marii comedienți ai scenei și ecranului românesc.



Umorul sub semnul întrebării

- Nu vă supărați de întrebare:
1. — Aveți umor?
 2. — Dar colegii dumneavoastră au?
 3. — Filmul nostru de ce nu (prea) are?

Regula jocului

Nu am adresat întrebările de mai sus regizorilor care fac comedii.

Am crezut a fi o tautologie să-i întrebăm pe autorii de comedii dacă au umor, deși acum, post-factum, ne întrebăm dacă întrebarea n-ar fi câștigat atunci în umor?

Lor, autorilor de comedii, le-am rezervat alte rubrici ale acestei ediții a *Magazinului estival*. Și, pînă la urmă, rămînem la convingerea că, pentru o cinematografie, e cel puțin tot atît de necesar să aibă simțul umorului regizorii care nu fac comedii, ca și cei care fac.

Încurajări în acest sens am găsit și în răspunsurile de mai jos, fiindcă atunci cînd n-au căpătat alura unui mini-studiu metodic și exhaustiv, răspunsurile au încercat să fie, ele însele, umoristice, să producă umor, fie și pe calea textului scris.

Să sperăm că de această tonică pornire vor beneficia în viitor mai mult și filmele noastre.

Mai mult umor în drame decît în comedii

1. O parte din colegii mei îmi spun că am.

2. O parte din colegii mei, eu cred că au.

3. De multe ori, are. Cînd hazul îl găsim mai degrabă în filme serioase, decît în comedii, motivul mi se pare acela că nu toți cei care spun despre mine că am

umor și nici toți cei despre care eu cred, sincer, că au umor, fac comedii.

Andrei BLAIER

Lipsa de umor primul semn al mutilării sufletești

1. Să însemne „umor” capacitatea cuiva de a lansa o butadă

ori de a face pe altcineva să ridă? Dacă ar fi să înțelegem astfel „umorul”, vă mărturisesc — chiar dacă aparența mea e dispusă să mă dezmință — că și mie, nu de puține ori, mi-a izbutit performanța de a face pe altul să ridă... Să fie, însă acesta înțelesul conceptului de „umor”, lansat în discuția de față?

Aș dori să cred că este vorba despre altceva, ceva cu mult mai important. Aș dori să cred că este vorba de „simțul umorului” sau de „a avea sensul umorului”. A deține acest simț sau sens presupune, în primul rînd, dotarea cu o mare înțelepciune. Înțelepciune care nu este doar cea dată

de natură, ci este una la care se adaugă și o densă experiență de viață, plus ceea ce îți poate oferi accesul la experiențele de viață ale altora, prin opere literare, artistice, științifice. Deci, înțelepciune, plus experiență proprie de viață, plus contactul cu actul de cultură. La toate acestea se mai adaugă, cred eu, și o reală disponibilitate față de ceilalți oameni, un mare interes pentru destinul lor, o profundă înțelegere pentru tot ceea ce este omenesc. Un om interesat doar de propria-i ființă, nu poate deține sensul umorului și această lipsă mi se pare primul semn recunoscutibil al mutilării sufletești.

Foarte interesantă, la cel înzestrat cu simțul umorului, este falsa antinomie dintre esență și aparență. De cele mai multe ori, un asemenea om ne apare ca un ironist, ca un persifleur, citeodată chiar ca un cinic. Dar tot de altă ori, sub această aparență, te tulbură să constăți existența unei atitudini profunde, grave, plină de responsabilitate. Capacitatea de a te detașa (aparent), abordând cu un zîmbet „ușor” (care nu e al superiorității ci al înțelegerii), cele mai grave probleme ale vieții sau cele mai serioase încercări prin care poate trece cineva, este de altfel o trăsătură caracteristică a poporului nostru.

În ce mă privește, iată, sînt conștient de toate acestea, mă gîndesc la ele, și încerc să port lupta cu mine însumi, pentru a aborda cu simțul umorului ceea ce îmi înlesnesc în viață și în arta pe care o practic. Dar oare pentru aceasta, trebuie să „te gîndești” sau să duci o „luptă cu tine însuși”?

2—3. Nu cred că ar prezenta interes să mă refer la cei ce nu au simțul umorului, pentru că numărul lor nu este mic. Dintre colegii care cred că îl au, fără pretenția de a epuiza citările ori de a fixa o ierarhie, aș spune că recunosc simțul umorului la oameni ca Radu Cosașu, Iulian Mihu, Mircea Verouiu, Iosif Demian. Ce mi se pare deosebit la acești colegi ai mei nu este faptul că ei pot fi fermecători în conversații, ci constatarea că sensul umorului este prezent și în creațiile lor, contribuind, cu farmec și strălucire spirituală, la împlinirea operelor.

Și aici, unind răspunsul meu la întrebarea a doua cu cel pentru întrebarea a treia, vreau să-mi afirm credința că, în prezent,

operele cinematografice pătrunse de simțul ori sensul umorului (nu neapărat prin capacitatea de a produce risete, ca în cazul unor comedii propriu-zise), pot reprezenta o mare șansă a filmului românesc, de a ajunge la creații de mare valoare. Căci, într-adevăr, care film ar putea să ne tulbure mai mult decît acela în care, pe lîngă talent și aplicație, simți că probleme ardente ale contemporaneității sînt reflectate de un creator care întru-nește înțelepciune, plus experiență de viață, plus cultură, plus un interes deosebit pentru tot ce e omenesc. Ca rezultat al acestui

Să facem filme din rîs, nu de rîs

1. Cred că da. Altfel nu s-ar explica faptul că, fiind conștient de permanenta dizgrație în care se află comedia și de acuzele care i se aduc adesea de către critici sau uneori de către spectatori, urcai totuși pe plita înroșită, asemeni ursului din bălciuri. Nu știu dacă umorul negru sau poate cel alb mă îndeamnă să abordez comedia. Sigur e însă



O reușită comedie „de actualitate”, un prețios document de arhivă peste ani: *Pe răspunderea mea*. Regia: Paul Călinescu (cu Marcel Anghelescu)

spirit elevat și modern, putem veni în contact cu opere de care multă vreme nu ne putem despărți. Posibilitatea ca, sub forma aparent ușoară a unui discurs condus cu inteligență și cu „zîmbetul pe buze”, să se declareze sensuri grave, profunde, mi se pare, în actuala etapă de dezvoltare a artei cinematografice românești, cea mai însemnată șansă la care pot aspira filmele noastre.

Lucian BRATU



că debutul meu cinematografic a fost de tot hazul. Filmul *Camera albă*, dramă în nouă acte, în care eroul principal „se arse” la propriu, iar colegii lui erau jupuiți de vii (medical), a fost realizat după scenariul unui notoriu și prestigios umorist: Ion Băieșu.

2. Cei care au umor n-au fost de risul lumii. Cei care n-au... Să nu uităm însă capodopera maestrului Jean Georgescu, *O noapte furtunoasă* sau, ceva mai aproape în timp, *Directorul nostru*. Mă gîndesc de asemenea la Geo Saizescu: umor sănătos, robust, „de la mama de-a casă”, avînd temperatura și măsura hazului.

popular. Afirmatia este atestată și de unele comedii hulite la apariție, dar care, reluate în difuzare, fie pe marile ecrane, fie la televiziune, dovedesc disponibilitatea pentru gen a mai multor autori. Divorțul între comedie și realizatori s-a produs uneori pe parcurs, datorită, cred eu, insistenței cu care bisturiuri bine ascuțite și bine intenționate, de altfel, au procedat la operații prompte. Urmarea? Unii cinești, nedorind să ajungă pe masa de disecție, au preferat utlul film de aventuri, de inspirație mai apropiată sau mai îndepărtată, producții de multe ori fără identitate, dar ușor scuzabile.

3. S-ar putea să nu aibă totdeauna umor, pentru că spectatorul de azi (la el trebuie să ne gândim mai întâi), stresat în tot felul și cu tot felul de noxe, nu mai vrea să ridă de propriile „năravuri” — adesea invenții confecționate, aduse, parcă, de pe alte planete. Vorbesc de rapiditatea cu care autorii cad în facil și de greutatea prezentării sincere a năravurilor contemporane. De aici sentimentul frecvent că satira, situațiile sau personajele co-

mice ajung pe ecran sub forma de dulceață ambalată în aluat de clătită. Ba mai mult, rețetarul este atât de riguros și precis, încât pare să excludă posibilitatea multiplelor fațete ale reacțiilor și relațiilor umane, ca și cum ființa omenească s-ar fi născut s-o ducă numai într-un ris sau numai într-un plîns. Nu cred în aceste exclusivisme — comic sau tragic. Caragiale ne-a dat demult o lecție în această privință. În domeniul artei interpretative, Toma Caragiu, ca să iau un exemplu apropiat și de neuitat, etichetat actor de comedie, și-a dat măsura și ca interpret de tragedie, în numeroase spectacole de teatru și în filme. Reamintesc doar, din domeniul nostru, **Actorul și sălbaticii**, care a revelat deopotrivă cele două fațete ale talentului său.

Personal, cred în destinul și în necesitatea comediei cinematografice, în puțină cineastăilor, îndeosebi a celor tineri, de a-și manifesta vocația umorului. Este, de fapt, vocația tonică a spiritualetății noastre dintotdeauna. În definitiv, sublima greutate, dar și satisfacție, e să faci un film din ris, nu de ris, risul fiind nu numai

expresia unei reacții de moment, ci o dispoziție eternă a spiritului românesc, de nedislocat.

Virgil CALOTESCU

Toate filmele noastre au umor

1. Nu am umor. Dacă aș avea, aș accepta ideea că munca colectivă la un film continuă și după prezentarea filmului la vizionări.

2. Colegii mei nu au umor. Din păcate, cei care au umor nu-mi sînt colegi. Sînt oameni serioși și au preocupări în afara cinematografiei.

3. Toate filmele românești au umor. Îmi susțin spusele cu exemplul unui film de curînd văzut la televizor. N-are importanță despre ce era vorba. La un mo-

*Era tot ce poate fi mai opus imaginii statice, fotografiei. Cu o mimică schimbătoare de la o clipă la alta, cu o voce de neconfundat (predestinată replicii de haz), era de fiecare dată altul. Ar fi meritat un film — poate un serial — scris anume pentru el, pentru geniul său comic. Din păcate, acest film nu s-a făcut. Vă prezentăm o suită de tipuri memorabile din filmografia actorului, cadre ce n-ar lipsi într-un ipotetic montaj **Gri-gore Vasiliu Birlic**:*



dumneavoastră au? 3.— Filmul nostru de ce nu (prea) are?

ment dat însă, se desfășura un meci de fotbal, cu multe ratări din partea echipei favorite. După pauză, jocul s-a încins, ghinionul s-a spart, au urmat golurile. Numai că favoriții noștri șutau la aceeași poartă pe care o asalta-se fără succes și în prima repriză.

Noi nu avem calitatea, pare-se, să gustăm umorul filmelor noastre. În schimb, generațiile viitoare se vor prăpădi de ris la vederea unora dintre ele. Ba, s-ar putea, în cinstea acestor filme, să se reînființeze festivalul de la Mamaia, cu o secțiune specială, cu un program retroactiv și probabil de-a lungul unui întreg an, deoarece se vor aduna, pînă atunci, filmele celor 52 de ediții lipsă.

Iosif DEMIAN

Post-scriptum. Dacă filmele noastre ajung greu în selecțiile marilor festivaluri, să nu disperăm. Poate, într-o zi, se va înființa un festival internațional al arhivelor de filme și este aproape exclus să nu luăm unul dintre următoarele premii: cel mai zgîriat film, cel mai tăiat film etc. etc.

Am văzut și comedii fericite

1. Întrebare dificilă. Dacă răspunzi da, malițioșii ar putea să zică „păcat că nu se vede și în filmele pe care le face”. Dacă răspunzi nu, aceiași ar putea să zică „face pe ipocritul și pozează în om serios. A uitat că a comis două comedii”.

2. O, da! Și încă strălucit! As aminti pe decanul nostru, Jean Georgescu, nu l-aș uita nici pe Iulian Mihu și aș fi nedrept față de Geo Saizescu dacă aș uita filmul lui de debut, **Doi vecini**. Recent, am văzut ultimul film al lui Iosif Demian, **Baloane de curcubeu**, după un scenariu de Fănuș Neagu și Vintilă Ornar. O comedie tandră, cu un umor de foarte bună calitate.

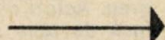
3. Asta e o întrebare foarte se-

rioasă, care ar trebui să constituie tema unei anchete ample și dacă dumneavoastră considerați sugestia mea bună, mă înscriu să vă răspund, dar nu în câteva rînduri, ci pentru viitoarea ediție a **Magazinului**.

Manole MARCUS

E foarte greu să recunoști că nu ai umor

1. Întîi ar trebui definită exact noțiunea de umor de-a lungul istoriei plină de riduri, pe care această categorie estetică a străbatut-o. Aristotel susținea că... Spinoza nu era de acord cu... Bergson o conceptualiza ca fiind... Și dacă aș continua în felul acesta, implicit aș recunoaște că nu am umor. Și ar fi păcat, deoarece întrebarea are, fiind atît de retorică. Retorică, pentru că știut



1. Inegalabilul său „*Pardon!*” (în *Mofturi 1900*, regia Jean Georgescu)
2. În *Doi vecini*, filmul lui Geo Saizescu (cu Ion Lucian)
3. Măreția micului funcționar de cancelarie (în *Două lozuri*, regia Gh. Naghi, Aurel Miheles)
4. Într-un spectacol de mare succes, păstrat de memoria peliculei: *Bădăranii* (regia Sică Alexandrescu)
5. Știa ca nimeni altul să facă haz de necaz (cu Vasilica Tastaman și Coca Andronescu în *Post-restaurant*; regia: Gheorghe Vitanidis)
6. Un partener ideal pentru domnișoara Cucu! (cu Eugenia Popovici și Claude Rich în *Steaua fără nume*, de Henri Colpi)



- Nu vă supărați de întrebare:
1. — Aveți umor?
 2. — Dar colegii dumneavoastră au?
 3. — Filmul nostru de ce nu (prea) are?

este că, îndeobște, e ușor să recunoști că nu ți-ai cultivat suficient înclinațiile, dealtfel, native către legumicultură, că ochii nu-ți sînt tocmai albaștri, că te-ai născut pe malul unui râu care nu se varsă direct în mare, dar e greu, foarte greu să recunoști că n-ai umor. Așa că...

2. Cei care au, au... Ceilalți, nu prea.

3. Mă simt tentat să intru într-o polemică, oarecum cordială, cu punctul dumneavoastră de vedere. Filmele românești au umor. Mai ales atunci cînd nu o intenționează. Reacția spectatorilor este revelatoare. De necaz că și-au pierdut o oră și jumătate, fac haz. Pentru că umorul relevă incompatibilitatea laturilor unor fenomene de obicei considerate firești. Firesc este ca un regizor de film să facă un film. Cînd apare însă incompatibilitatea... Vorbind serios, umorul se naște greu, se scrie greu, se face greu. Actori de comedie avem, și încă de talie mondială. Regizori cred că avem, cei care au umor. Spectatori dornici de comedie, vreo 22 de milioane. Și ajungem inevitabil la problema calității scenariilor, a aprobării lor, a lungului drum al scenariului către film, drum pe care îți pierzi tot hazul. Ar putea fi unul din motivele pentru care filmul românesc nu prea are umor. Sau poate, știut fiind că românul face haz de necaz, n-om fi avînd suficient necazuri.

Tudor MĂRĂSCU

Joc de cuvinte fără (intenție de) umor

1. Nu am umor. Sînt într-o situație umoristică.

2. Nu au umor. Ei sînt într-o situație umoristică.

3. Nu are umor. Pentru că autorii sînt într-o situație umoristică. Pentru ca filmele să aibă umor, ar trebui ca regizorii să fie în altă situație.

Ada PISTINER

...sau a căzut la montaj

1. Nu cred că am umor. La filmele mele, făcute pînă acum, nu a rîs nimeni. Dacă unii au zîmbit, eu nu am nici un merit. Îmi pare rău pentru ei, dar sînt și voi rămine un om serios!

2. Desigur, chiar foarte mult! Nu zîmbiți! Unii continuă să facă filme și vor persevera.

3. Ba are! Dacă nu îl vedeți, înseamnă că este prea subtil pentru dumneavoastră sau a căzut la montaj.

Nicu STAN

Doar filmele marcate de inteligență pot avea umor

1. Nu... Mi-e și frică de el. Cul-pabilitatea — dominantă a gîndurilor mele — a strivit în bună măsură apariția umorului. El zîndăre în anumite clipe ale vieții, îmi dă ghes, dar în ceea ce fac în teatru sau film, nu a năvălit. Și, vorba aceea, la cite s-au adunat: umor îmi mai trebuie?! Cert e că tînjesc după el.

2. Poate... Se poate orice. În orice caz, se simte greu. Pița, Daneliuc, Demian sînt bîntuiți de umor, ultimele lor filme o demonstrează din plin. Probabil că avem mulți regizori cu umor, dar încă foarte puține opere cinematografice în care această dimensiune esențială „să joace”.

3. Doar filmele marcate de inteligență pot avea umor. Fără spirit, fără caratele gîndirii, umorul sucombă în delectare culinară. Filmele noastre, cele de tot hazul, nu au umor, pentru că nici n-au cum să-l aibă. Gîndiți-vă și dumneavoastră, de unde? Ele opintindu-se la tot pasul să facă lumea să ridă... A ride nu poate fi o propunere artistică, ci cel mult, rezultatul unei atitudini.

Alexa VISARION

comici
vestiți
ai ecranului

După ce îl vede în „Rinocerii”, autorul piesei îl consideră unul dintre cei mai mari actori ai vremii. În competiție cu alți 17 interpreți ai rolului George, din piesa lui Albee, **Cul și frică de Virginia Woolf** (inclusiv Richard Burton, în film) este apreciat de opinia de specialitate internațională ca realizînd creația cea mai interesantă. În **Beranger** din „Ucișag fără simbrie”, este aplaudat la Helsinki scenă deschisă... „...nici nu e actor — spunea despre el Camil Petrescu. E un poet plin de subtilitate, un cărturar citit trei academicieni, la curea cu tot ce joacă...” Cine este acest actor? De unde a venit?

S-a născut la 14 decembrie 1911 într-un sat din județul Bacău, dintr-un cămin (Galbeni) — anagramă — actorul și-a făcut numele sub care îl cunoaștem. A studiat dreptul și filozofia la București, a început Conservatorul de artă dramatică sub îndrumarea Luciei Sturdza Bulandra, a co-

comici
vestiți
ai ecranului

Cînd Grigore Vasiliu și-a zis Birlic nu bănuia probabil că numele îi va deveni așa de repede prenume. Ivi pe lume în „dulșele țîrg al Fălțiceniilor”, la 24 ianuarie 1905, a purtat cu el de-a lungul carierei plăcutul „bles tem” al vorbirii moldovenești, geniu a celei perplexități candidă care a făcut întotdeauna să ni-l închipuim reacționînd cu enormitatea umilitei la tot ce-l putea „agresa”. Venit în București — unde absolvă Conservatorul de artă dramatică și cunoaște apoi succesele teatrului comercial — se întîlnește pentru prima dată cu cinematograful într-o „humorescă muzicală” turnată în 1934 de doi comici cunoscuți ai vremii, Stroe și Vasileche, intitulat **Bing Bang** (apărea sub numele de Grigore Vasiliu Breloc). I

Radu Beligan:

**O vervă intelectuală
la care
și ecranul
are dreptul**

chetat cu literatura (în paginile revistelor ieșene, apoi într-o plachetă de versuri menționată de George Calinescu în „Istoria literaturii române”). Dar atracția spre teatru avea să-și spună hotărât cuvîntul: „am avut norocul să mă întîlnesc cu Victor Ion Popa, apoi cu Sică Alexandrescu, apoi cu Ion Iancovescu — trei întîlniri capitale pentru începutul carierei mele”. Începînd cu teatrul „Muncă și voie bună” și continuînd în diferite alte companii, își construiește reputația unui actor comic popular „încît era destul să pun un picior pe scenă, pentru ca sala să fie cuprinsă de ilaritate”.

Evitînd cu dibăcie și seriozitate tentația teatrului comercial, nu pierde șansa unor roluri care i se oferă de către regizori încrezători în capacitățile sale. Victor Ion Popa îl distribuie în „Cvadratura cercului” de Kataev. L-a interpretat pe Miroiu din „Steaua fără nume” în '44, apoi pe Tuzenbach

din „Treii surori”, pe Cerchez din „Zia-riștii”. Pe acest drum, s-a ivit silueta lui Dandanache și a celorlalte personaje din repertoriul lui Caragiale (a semnat recent regia unei versiuni a „Scrisorii”). De asemenea, personajele lui Ionescu, Durenmatt sau Albee. Este actorul inciziei satirice precise și necruțătoare, al ironiei lucide și umorului subtil, actorul care se impune prin finețea observației psihologice și verva intelectuală a compozițiilor.

Cinematograful i-a oferit prilejul — prin antologica montare a lui Jean Georgescu, **O noapte furtunoasă** — unui Rică Venturiano de neuitat, apoi al unei creații mai lejere în **Visul unei nopți de iarnă**, al unei promisiuni ofertante în filmul lui Paul Călinescu realizat la răscrucea dintre vremi — am numit **Răsună valea**. În afara unor variante cinematografice mai puțin celebre regizorul, după partituri de Mihail Sebastian sau Aurel Baranga și a unor apariții mai mult sau mai puțin dramatice (în special în filmele lui Mircea Drăgan). Comedianul din el s-a revelat intrucitva în universul de fantezie și umor al lui Gopo (**Pași spre lună**). Toate acestea în așteptarea unor întîlniri decisive cu cea de-a șaptea artă, care nu i-a oferit încă roluri de substanță: „E un domeniu în care mariajul nu a izbucnit pînă la ora asta, dar nu-mi pierd nădejdea. Marile cariere în cinema se fac deseori la bătrînețe. Eu consider că Gabin a fost mult mai mare actor în ultimul deceniu al vieții lui, decît la începutul carierei”.

Atenție, cinești, Beligan vă așteaptă!



Ironie lucidă, umor subtil... și o calitate rar întîlnită: autoironie (alături de Carmen Stănescu în *Premiera*)



O creație memorabilă pe care — din fericire — pelicula a înregistrat-o: Catindatul

Un dialog etern și mereu la zi în filmele lui Gopo (protagonist în *Pași spre lună*)



Birlic:

**Candoarea
învinge
umilința
și anonimatul**

regăsim peste trei ani bătînd la porțile celebrității cinematografice cu o comedie realizată sub auspiciii artistice minore, alături de Mihai Popescu, Mișu Fotino, I. Anastasia și Maria Wauvrina: **Doamna de la etajul II**.

Celebritatea nu și-o va dobîndi decît în anii cinematografiei socialiste, cînd — paralel cu apogeul carierei sale, pe scena Naționalului bucureștean — va intruchipa pe platourile de filmare, sub regia lui Jean Georgescu, apoi a lui A. Miheles și Gh. Naghi, cîteva memorabile tipuri caragialești de la Domnul care vine în **Vizită**, lordache Brînzovenescu, de la Lefter Popescu pînă la Crăcănel și Costăchel Gudurău Voiajorul. Personaje „teribile” ale unui univers în care drama și tragedia își vedeau în

ogîndă imaginea lor răsturnată, iar comedia își sărbătorea triumful. Hazul său irezistibil izvora cu precizie din uimire — vă mai amintiți de ochii săi de Pluto, fixați într-o perplexitate tristă și atotocugetătoare — de nevinovăția angelică cu care își asuma culpele cele mai de neîncipuit. El, atît de iute eroic, cînd ținea să-și apere onoarea și, vai, atît de vulnerabil în fața mitocăniei și violenței agresive.

Forța caricaturală a jocului său a strălucit cu putere în acel de neuitat tandem creat împreună cu Alexandru Giugaru în filmul lui Jean Georgescu, **Directorul nostru**, tandem în care au avut bucuria de a descifra ecurile stanbranismului de altădată.

„Dulcele moldovean din Fălțîșeni” ne părăsea la 14 februarie 1970, departe de locurile natale, într-un București căruia nu-i venea să creadă că-l pierduse pe Birlic, „cel care avea plăcerea de a primi palme la cafine central”, cel căruia „troscploascurile îi dădeau feeria vieții, aceea care se întinde de la tremur pentru viața mea nu mai putem merge cafine pînă la pupat toți piața independenti”, el, care „biruia umilința prin manevrele anonimatului și ale banalității atotoucigătoare”, el, care „ne-a lăsat farmecul strigătului mic, al strigătului care, dacă tot e strivit, să-l dăm anonimă”, el care „poate c-a inventat — așa cum ne atrage atenția Radu Cosașu — urias, brînzovenescianismul”.

Umorul regizorilor care nu fac comedii sau unde se ascunde geniul comic contemporan

Cînd critica își propune să se ocupe de comedie, ea procedează de multe ori melodramatic sau speculativ, adică în modul cel mai impropriu pentru genul în discuție.

Criticul apelează, de obicei, la toate resursele sale de nostalgie, evocă dramatic vremurile pentru totdeauna apuse ale filmului mut, reface liric imaginea comediei burlești de altădată, înalță patetic monumente lui Stan și Bran, Chaplin și Keaton, strivind

nurile artei, în speță ale filmului, ca pe niște cetăți închise, pe meterezele comediei vom înregistra astăzi mai puțini combatanți de anvergură decît ostași lăsați la vatră sau dezertori. Cîte nume de comedieni de prima mărime, comparabili cu clasicii dintre cele două războaie, putem cita în zilele noastre? Woody Allen în-suși s-a lăsat convertit la dramă și vrea să semene cu Bergman. Etaix și Tati au înălțat demult steagul alb, așa că rămînem cu

Teza prin care vrem să combatem o atare strategie a discuțiilor despre comedia cinematografică nu e greu de bănuț și nici prea originală. Fără a fi nevoie să facem teoria genurilor în arta modernă, e suficient să observăm, ceea ce este de mult de domeniul evidenței, că soarta comediei cinematografice e împărțită și de alte categorii de pelicule: filmul de aventuri, westernul, filmul polițist, muzicalul. Curbele lor involutive, înscrise pe un grafic, ar duce la concluzia sumbră că cinematograful însuși e pe cale de extincție. Numai că marii autori contemporani ar rămîne aproape toți în afara acestui grafic.

A trecut demult timpul cînd Chaplin, Clair, Keaton făceau comedii; Ford, Hawks, Ince — westernuri, Cavalcanti, Flaherty, Grierson, Ivens — documentare; Hitchcock — filme de suspens ca să cităm alfabetic doar din primele fascicule ale dicționarului. Destul de puțini sînt cinești de înțila mărime ai acelei epoci care creează dificultăți și complicații la încadrarea într-un gen anume: Carné, Eisenstein, Griffith... Situația se inversează după ultimul război. Cele mai multe dintre numele care definesc evoluțiile postbelice ale cinematografului refuză ideea unei repartizări într-un gen anume sau gravează în jurul acelei mediane cardinale care este dramaticul Anderson, Antonioni, Bergman de Sica, Fellini — din aceleaș prime capitole ale dicționarului.

Cu foarte rare excepții, de ur bun sfert de veac, filmul de ger pare rezervat producției de serie dar mai puternică și mai semnificativă decît această degradare este mișcarea inversă, de recuperare a valențelor pierdute ale diferitelor genuri, în sintezele pe care le realizează marii autori și marile curente ale prezentului.



Parodia sentimentalismului mediocru: Stop-cadru la masă de Ada Pistiner, cu Anda Călugăreanu și Alexandr Kaliaghin

pe De Funès-ii contemporani sub greutatea lor și lăsînd viitorul sub semnul unei decadente ireversibile.

O catastrofă a secolului?

Motive pentru o atare stare de spirit nu lipsesc. Dacă privim ge-

De Funès și Pierre Richard, după ce ne resemnasem postbelic cu Jerry Lewis și Norman Wisdom.

Imaginea, astfel constituită, a unei catastrofe a secolului nostru artistic, inspiră nu puține judecăți critice în același spirit și determină o nervozitate neguroasă, colorată cu acuzații de ingratitude, în tabăra celor care se consideră singurii continuatori pur-sînge ai marilor înaintași în ale comediei.

O nouă rețetă a longevității

Tocmai în această ecuație, nouă și dintotdeauna, a sintezei genurilor, putem afla sursa longevității proteice a unui veteran neorealist ca Fellini, a cărui forță parodică și satirică e probabil, filmic, cea mai strălucită manifestare a geniului comic contemporan. Tot atât de dramatic la începuturile sale, melodramatic chiar, cu **Sciuscia**, De Sica nu



Întreaga narațiune e un gag imens: **Croaziera** de Mircea Daneliuc, cu Maria Gligor

s-a detașat nici el, altfel, de matricea neorealistă decât printr-un ascendent în linia umorului fantast și tandru: vezi **Miracol la Milano**.

Dealtfel, fiindcă am început cu italienii și nici nu puteam începe altfel, întreaga efflorescență a școlii post-neorealiste, performanța pe care ea o realizează, de a se afla neîntrerupt, le aproape patru decenii, pe prima linie de interes, nu e trăină de această ontogenie, în are filonul comic este esențial și omniprezent (dacă-l absolvim e un Antonioni): Francesco

Rosi, Dino Risi, Pietro Germi, Marco Ferreri, Ettore Scola ș.a.m.d.

Privind totalitatea marilor opere, a marilor autori, a curenților care au dinamizat cinematograful acestui timp și comparând tabloul cu ansamblul producției din anii '20-'30, curba dispoziției comice, încărcătura și puterea de iradiere a umorului conținut în marile filme nu ne apar deloc în descreștere. Am putea zice că, depășind ramele filmelor de gen, comicul ne-a oferit spectacolul unei infuzii regeneratoare în toate speciile, marcând, într-un mod particular, fiecare moment al ultimelor decenii. În formule preponderent dramatice, printr-o priză din ce în ce mai directă a realului, a socialului, a politicului, a tipologiei individuale și ciudățeniilor locale, am aflat mereu în comic șansa recuperării spirituale, din această baie realistă. Nu ne putem imagina noul val fără maliția lui Godard, free-cinema-ul fără altitudinea satirei lui Lindsay Anderson, din **If și Oh, lucky man**, contribuția filmului ceh fără dominantă umorului lui Forman și Menzel, aportul noii școli germane fără fulgurațiile fantast și crud umoristice ale lui Schlöndorff din **Toboșarul**, noul suflu al filmului sovietic, fără umorul lui Vasili Sukșin și Nikita Mihailkov, ca să facem doar câteva trimiteri generice.

În această perspectivă, depresiunea de care suferă cei care deplîng soarta comediei apare oarecum marginală, deși ea va fi, probabil, răsplătită cîndva, istoric, dacă filmul va mai simți nevoia și puterea să se întoarcă la tiparele părăsite ale genurilor, repetind deliciae sublime ale primei lor vîrste de aur. Pînă atunci, marea comedie supraviețuiește însă în alte recipiente, în alte rețete decît cele clasice. În schimb, încercările de reanimare a ticurilor și recuzitei burlescului sau altor specii de aceeași vîrstă nu pot deocamdată decît să accentueze depresiunea, oferindu-ne fărîmiturile unui festin demult încheiat. Sau reafirmînd stigmatul de artă „minoră” pe care îl vedem, cu stupoare, reactualizat, cu un dispreț eminemamente intelectual, dar și direct interesat, de cîte unul care taxează teoretic filmul ca divertisment de ocazie, fără a mai vorbi de faptul că îl taxează și la propriu, profitabil.

Cum publicul este însă format tocmai la vechea școală a genurilor, punerea în circulație a unui nou mod de a detecta și de a gusta umorul e o chestiune de timp și de risc.

„O dramă veselă”

Întrebarea este dacă filogenia cinematografului românesc confirmă această ipotetică ontogenie, care ar fi modificat statutul comicului în filmul contemporan.

De cîte ori nu citim că operele lui Jean Georgescu, **O noapte furtunoasă** (1943) și **Directorul nostru** (1955) au rămas neegale? Egalarea lor a fost și va fi cu atât mai dificilă cu cît ele depășeau epoca în care au fost create și reprezentau o înnoire, nu neapărat a limbajului, dar în mod cert a tonalității și viziunii asupra comediei. **O noapte furtunoasă** rămîne un unicat, diferit și de antecedentele și de urmașele sale teatrale sau cinematografice, în adaptarea textelor lui Caragiale, prin aceea că a înlocuit caricatura și șarja cu o înțelegere a dramei din comedia originală. Înzeștră, ca puțini în epocă, cu intuiția formulelor viitoare, Jean Georgescu a făcut din filmul său „un drame gai”, ca să folosim devisa contemporanului său Jean Renoir, aplicată în **La règle du jeu**.

Soluția unei „drame vesele” n-a fost însă urmată, decît de Jean Georgescu, și nici de el,

Umorul, o dimensiune a talentului: Rodica Tapalagă



decît parțial, prin **Visul unei nopți de iarnă** și **Directorul nostru**. Autorul compătimente vizibil cu victimele satirei sale, susținute de Grigore Vasiliu-Bîrlig și Alexandru Giugaru, cele mai savuroase secvențe din **Directorul nostru**, cum ar fi scena fotoliilor din biroul directorial, epurînd intelectual efectele, în linia unui Etaix și Tati, departe de tehnicile tradiționale ale genului. Cum însă Jean Georgescu a lucrat extrem de rar, experiența a rămas singulară, fără ecou imediat.

Cînd racordul s-a produs, el nu mai avea loc pe terenul comediei, ci sub forma unui experiment dramatic datorat noii generații: **Viața nu iartă** (1959) de Iulian Mihu și Manole Marcus. Evocarea dramei intelectualului în război, dar și între războaie, izvorîtă din fanatismul intolerant și din ciocnirea cu suficiența burgheză, era punctată de crochiurile unui umor atroce (figura invalidului hîtru care merge în mîini) și ale unei satire distilate, dar cu o adresă precisă (silueta generalului interpretat de Emil Botta și cîteva apariții de demagogi patriotarzi).

Au urmat însă alte pauze, după care elegiacul Iulian Mihu a devenit mai sentimental (**Poveste sentimentală** — 1962), redescoperindu-și tirziu, episodic și marginal pofta de ris, într-un film de epocă (**Procesul alb** — 1966), iar Manole Marcus a urmat cam același curs (**Străzile au amintiri** — 1962, **Cartierul veseliei** — 1965 ș.a.m.d.).

Umorel ca trăsătură de unire

Firul se reinnoadă mai puternic de-abia după 1970, cînd umorul regizorilor care nu fac (totuși) comedii cîștigă în consistență, deși rămîne sporadic. În orice caz, cu al treilea val al nostru, climatul lucrărilor de vîrf din anii '70—'80 se modifică sensibil, tocmai în sensul semnalat și în alte școli.

Fără a repeta numele deja citate, figurile proeminente ale anilor '50 și '60 — Victor Iliu, Liviu Ciulei, Mircea Săucan — s-au menținut constant în registrul

Un nou mod de a gusta umorul,
chiar (sau mai ales)
în filmele care nu sînt
comedii



Voita teatralitate
a șarjei comice:
*Inghițitorul
de săbii*
de Alexa Visarion,
cu Octavian Cotescu
și Victor Rebengiuc

dramatic, sever, cultivînd în genere retrospectiva patetică, barocă, anxioasă. Noul val impune sau cel puțin caută alt ritm, alt orizont, altă respirație. Deși toți fac film dramatic, în afara luminilor umorului lor mai mult sau mai puțin manifest, o altă linie de unire, între Lucian Pintilie, Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Iosif Demian, Ada Pistiner, Alexa Visarion, care să marcheze mai bine înnoirea operată de ei în starea de spirit a cinematografului nostru, e greu de găsit.

La unii, structura însăși a narațiunii este un gag imens, tragicomic, cum se întîmplă în filmul **Croaziera** de Mircea Daneliuc

(premianții sînt recompensați cu o croazieră de plăcere, care se transformă în calvar). O astfel de „poantă” fundamentală și difuză, în care ne îmbarcăm ca pe un carusel cu o singură rotație, face uneori partitura mai puțin explozivă, mai puțin alertă, mai puțin pigmentată de „cîrlige”, ochiade și grimase. O fină polisemie temperează chiar secvențele cele mai ilariante, poate și pentru că nu se suprasolicită resursele unei singure specii, ci sînt întrunite și acordate discret sugestiile tuturor: și comicul implicit al situației, și cel afișat al limbajului, și jocul mut al recuzitei, ca în antologica secvență a televizorului tatonat cu lingura, din filmul citat.

La alți autori, umorul e de coloratură, de replică și de gestică, dar cu o deschidere ideatică mai amplă decât ne lasă să presupunem ironia aparent tandră („Să trăiți definitiv!” zice George Mihăiță în *Filip cel bun*, în rimă cu Mircea Diaconu, care trece din filmul lui Dan Pița în cel al lui Alexandru Tatos, luind în mână **merele roșii** cu o secretă și paradoxală umilitate polemică — polemica generozității vulnerabile în confruntarea cu impostura

sele un material suficient pentru un întreg studiu. Ceea ce nu ne-am propus aici. Ar fi însă de notat, preliminar, ca un fapt inedit, integrarea mijloacelor specifice filmice, în ecuația comică și în tehnica gagului — „filmul în film” utilizat de Iosif Demian în *O lacrimă de față*, ca un comentariu ironic la simulacrul înscenat de președintele cooperativei, funcționalitatea montajului audio-vizual în parodia sentimentalismului mediocru — **Stop-cadru**

fanteziile sale futurologice (*S-a furat o bombă, Pași pe lună, De-aș fi Harap Alb* ș.a.m.d.) sau Geo Saizescu cu excursurile sale rustice, surizătoare și lirice (*Un suris în plină vară, Balul de sim-bătă seara* ș.a.m.d.). Umorul regizorilor care nu fac (propriu-zis) comedii are însă asupra acestor fideli ai genului un ascendent înainte de toate social, prin implicarea mai directă în prezent, dar și unul, ca să spunem așa, tehnic. Chiar ingenioase și bine



Umorel,
la
întilnirea
realului
cu
fantasticul:
*Baloane
de
curcubeu
de
Iosif
Demian,
cu
Dorel
Vișan
și
Magda
Catone*

bine organizată).

Avansul nu este egal, frontul e frânt în zigzaguri, cu semne de involuție pe alocuri, uneori cu căderi în prestația ilustrativă și pompoasă, care nu mai are nici un haz, dar sînt semne că acest nou curs nu e lipsit de vitalitate. Dovadă că apar noi protagoniști. Iosif Demian, Ada Pistiner, Alexa Visarion, deși cu numai 1—2 titluri în filmografie (*Baloane de curcubeu* al primului e încă în lucru și se spune că va fi o comedie „propriu-zisă”) s-ar putea, în această ordine de idei, să ne ofere surprizele cele mai mari. Ca atare, ar fi prezumțios să le anticipăm, cu toate că *O lacrimă de față*, *Stop cadru la masă*, *Înghițitorul de săbii* ofereau ele în-

la *masă* de Ada Pistiner. Șarja enormă poate avea însă o voită și nu mai puțin funcțională teatralitate, „pusă în scenă” de Alexa Visarion, în secvența seara-tei de la popota ofițerilor — *Înghițitorul de săbii*.

Epilog

Deși nu au făcut obiectul acestui articol, nu putem ignora tentativele pe care le-au susținut și le susțin, pe terenul comediei „propriu-zise”, Ion Popescu Gopo, cu

calculate, gagurile clasice, oricît de distilate, dar lipsite de un context realist, imediat sau alegoric, riscă să rămînă ermetice, să pară sărace, închipuite sau, invers, scapă pe panta facilității și a lipsei de măsură. O anumită cenzură a efectului comic, prin simțul dramatic (iar autorii în cauză vădesc disponibilități în acest sens) ar fi, credem, și în aceste cazuri, salutară, fără ca prin aceasta verva comică să aibă de pierdut.

Competiția este deschisă, mai trebuie doar să continue.

Valerian SAVA

comici
vestiți
ai ecranului



Bourvil: a adus țărănul hitru în familia marilor comedieni

Sub acest nume — aparținând, de fapt, regiunii în care actorul a văzut lumina zilei, la 27 iulie 1917 — s-a făcut cunoscut în lume André Raimbourg. El a lansat în galeria comică panoplia comică a eroilor de cinema personajul țărănului hitru, care își adăpostește șiretenia sub masca prostiei nevinovate. Începe prin a fi ucenic la o brutărie, unde reputează și primele succese... comice. Ager și vesel, își distrează clientela cu tot felul de giumbușlucuri. Devine apoi trompetist și acordeonist într-o fanfară, instalator și lustragiu. Începe să fie cunoscut pentru capacitățile sale de a crea bună dispoziție, prin numerele sale vocale, prezentate într-o manieră amuzantă și expresivă. Joacă în câteva spectacole de revistă, apare în

emisiuni radionice și își lansează personajul — într-o primă variantă — pe scene de music-hall și cabaret.

Paralel cu apariția în operele și vedurilor, debutează pe ecran în 1945, dînd curs unei oferte a regizorului Jean Dreville, care îi încredințează rolul unui țărăn naiv în filmul **Ferma spînzuratului**. Prima tentativă mai serioasă de a-și impune personajul comic, o face în anii 1947—1949, împreună cu regizorul André Berthomieu, creîndu-l pe Leon Menart, țărănul simplu și naiv, dar deloc prost, care devine amuzamentul oaspeților unui unchi de-al său, proaspăt îmbogățit (**Nu-i chiar atît de prost**). Apare apoi ca portar la un hotel parizian (**Alb ca zăpada**) și paznic într-o biserică



N-ai fi zis văzîndu-l pe ecran
că în viața de toate zilele
era un melancolic (Bourvil)

comici
vestiți
ai ecranului



Mel Brooks:

„Fără dragoste
nu există
film”

Un regizor de film hotărît să dea lovitura cea mare, redobîndu-și celebritatea de altădată și un neuropsihiatru laureat al premiului Nobel sînt două personaje pe care le interpretează regizorul Mel Brooks, ca actor, în filmul său **Marea nelinește**. Două dintre multiplele fațete ale acestui comedian. Un regizor actor sau un actor regizor?

Fără îndoială, un gînditor, nu numai un interpret, o vocație comică de excepție izvorîtă din ne

liniștile societății moderne. Atît **Comedia mută '77** sau **Marea nelinește** — două dintre filmele sale cunoscute și în țara noastră — cit și celelalte, realizate de-a lungul anilor, vorbesc despre „oameni și despre felul cum ei se iubesc și se urăsc unii pe alții, ce au de împărțit unii cu alții, dar mai ales cită nevoale au unii de alții”. Și **Producătorii**, și **12 Scaune**, și **Saua în flăcări** (traducere posibilă a celui **Blazing Saddles**) și **Tînărul Frankenstein**

— sînt expresia acestei nevoi pe care și-o împărtășesc oamenii.

„Fără dragoste, afirmă artistul, nu există film”. Încă din adolescență, îi plăcea să-și distreze colegii. După anii '50, lucrează împreună cu Neil Simon și Woody Allen la un serial revuistic de televiziune despre care Brooks își amintește că folosea atît „parodia cu simpatie”, cit și satira „cu năduf” a tuturor aspectelor „care ni se păreau nouă că sînt antiumane în lumea noastră”. Comedia sa e serioasă, e modul său de a vorbi despre lucrurile cele mai grave ale lumii în care trăiește. În **Comedia mută '77**, ne spune el, însuși, a „păstrat spiritul de inocență al filmului mut, dar ceea ce se întîmplă în film este absolut contemporan”.

În general, parodiind filmele de groază sau westernurile, comediiile mute sau filmele lui Hitchcock, el împrumută arsenalul de mijloace și tehnicile proprii unuia sau altuia dintre genuri pentru a declanșa însă propriile sale mecanisme comice, întemeiate pe subtilitatea gagului și

dintr-un sat normand (Cu inima în palmă). Este perioada când actorul pare marcat de stilul clovnilor de circ.

Annie Fratellini — alături de care joacă în filmul lui René Clair, **Tot aurul din lume** — observa că de melancolic este actorul Bourvil în viața de toate zilele („e la fel ca și clovni prin care mi-am petrecut copilăria”). Actorul Bourvil își înzestra personajele cu gingășia care aparținea și omului Bourvil. Joacă de obicei în comedii de situație, cu accente satirice, scontând pe efectul comic ce reiese din contactul naivității personajelor sale „de la țară” cu ipocrizia mediului citadin. Fără a-și trăda eroii preferați, a interpretat și roluri de altă factură, precum Thénardier în **Mizérable** sau micul speculant din filmul lui Claude Autant Lar, **Străbătând Parisul** (Cupa Volpi, Veneția, 1956), prilejuri în care șiretenia și naivitatea devin mijloace dramatice de mare subtilitate interpretativă. Adăugând la acestea și exploatarea resurselor sale în câteva superproducții cu caracter comercial (**Trei mușchetari** sau **Cocoșatul**), ne putem face o imagine asupra largilor disponibilități de care dispunea arta marelui actor văzut și revăzut în **Cauze drepte**, **Un enoriaș ciudat**, **Marea hoinăreală**, **Creierul**, **Monte Carlo** și atâtea altele realizate până într-o zi de septembrie 1970, când ne păreașă ducând cu el nostalgia Bourvil-ului natal. „Eu sint ca ciurul de Normandia: cu cât trec anii, cu atât se face mai bun.”

ironia duios-acidă. „Puterea de a-l face pe oameni să ridă este o putere stranie”.

arodiază cu simpatie și satirizează „cu năduf”

ă credem că lectura revistei Cinema” îl absoarbe într-atât pe Mel Brooks?)

Ray Arco



comici
vestiți
ai ecranului



Toma Caragiu:

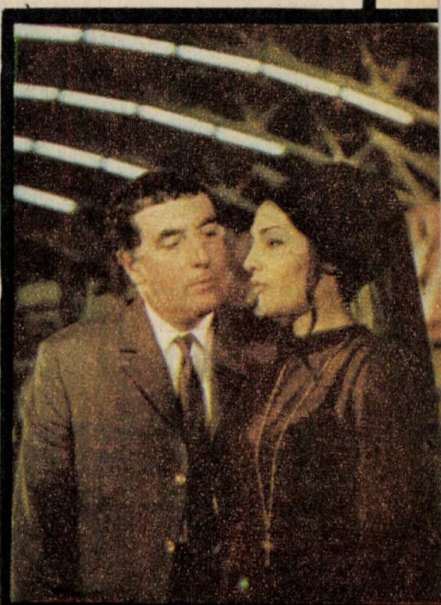
**se dorea
un actor total.
Și a fost!**

S-a născut la 21 august 1926, într-un sat din Grecia, numit Argos Orestikon. În 1930, se stabilește împreună cu familia în Dobrogea, unde își petrece copilăria și asistă la „spectacolele” pe care bunica, „o femeie înzestrată cu o fantezie extraordinară, cu o capacitate remarcabilă de a extrage din viață substanța comică”, le improviza la ea acasă, duminică.

Își face liceul la Ploiești (organizază, bineînțeles, spectacole școlare), iar în 1945 se înscrie la Facultatea de drept din București pe care o abandonează însă la „chemarea” teatrului. Urmează Conservatorul de artă dramatică — unde îi are ca profesori pe Victor Ion Popa, Ion Manolescu și Mihai Popescu. În 1949, debutează pe scena Naționalului bucureștean, cu rolul Toreadorului din „Olmedo” de Lope de Vega, apoi joacă la Constanța și — din 1951 — la Ploiești, îndeplinind și rolul de director al teatrului. Câteva dintre creațiile realizate pe scena ploieșteană îl situează în primele rânduri ale marilor interpreți de comedie afirmați în teatrul românesc al epocii (De Pretore Vincenzo în piesa cu același nume de Eduardo de Filippo sau Ianke în „Take, Ianke și Cadir” de Victor Ion Popa). Revenit la București, compune marile sale roluri pe scena de la Bulandra în „Opera de trei parale”, „Dale carnavalului”, „O scrisoare pierdută”, „Azilul de noapte”, „Elisabeta I”, „Lungul drum al zilei către noapte”.

Cunoscut și recunoscut în țară și peste hotare — la Edinburg și Paris, Pamponul său este apreciat ca fiind creația unui „comic genial” — aspira totuși la marile repertorii de dramă. I-a jucat pe Gorki și O'Neill, dar visa la Shakespeare („Aș vrea să încerc să joc Othello”).

Cinematograful i-a oferit prilejul unei tipologii variate în partituri de factură dramatică sau comică, de la debutul din **Nufărul roșu** (1955 — regia Gh. Tobias), până la cele din următoarele filme: **Gloria** nu cîntă de Al. Bocanet și **Buzduganul cu trei peceți** de C. Vaeni. A trecut cu dezinvoltură de la Răspopitul din **Haldicul** la muncitorul înțelept din **Cartierul veseliei** sau **Mastodontul**, de la bătrînul țăran din **Tatăl risipitor** la comedia **Operațiunea Monstru**. A practicat caricatura subtilă în schița „Cana” (**Tufă de Veneția**), dar și satira virulentă în **Actorul și sălbaticii**. Se dorea un actor total — și a fost: juca O'Neill și apărea alături de Anda Călugăreanu în acele



Dacă există un tragism al umorului, el a fost un maestru în a-l aduce pe scenă și pe ecran (Toma Caragiu, alături de Carmen Strujac în *B.D. în acțiune*, regia: Mircea Drăgan)

admirabile show-uri realizate pe micul ecran de Alexandru Bocanet — ce destin a putut să-i arunce pe amîndoi pe aceeași scară de bloc, în cumplita noapte din martie '77! Unui interlocutor care se arată surprins că apare în spectacole de divertisment, îi răspundea că Laurence Olivier jucase și la circ („Eu cred că actorul trebuie să joace astă seară Lear și a doua seară să fie clovn de circ”).

Disparația lui incredibilă dintre noi în acea seară cumplită de 4 martie 1977 ne-a demonstrat încă o dată, cum scria Geo Bogza, „cît de intolerabilă și monstruoasă este imixtiunea absurdului în viața noastră”.

Filmografia comediei românești de lung-metraj

1928. **Malorul Mura**

R: Ion Timuș. Sc: Jean Georgescu. Cu: Elvira Godeanu, Victor Antonescu, Jean Georgescu, George Timică.

Localizare a unei operețe vieneze (la modă în epocă), în care umorul cazon contrabalansează lirismul unor romantice idile de cantonament.

1932. **Visul lui Tanase (Tanase la Berlin)**

R: Bernd Aldor. Sc: H.F. Kölner. Cu: Constantin Tanase, Lydia Alexandra, Ionel Veștea.

Tanase face la Berlin o demonstrație a calităților umorului său de „soldovean jet bejet” și faimos cupletist bucureștean.

1935. **Bing-Bang!**

R: V. Vasilache, N. Stroe. Sc: Argani, N. Stroe, V. Vasilache. Cu: N. Stroe, V. Vasilache, Silly Vasilii, Grigore Vasiliu-Bîrlig, Nicolae Gărdescu, Nora Piacentini.

„Humorescă muzicală”, șlagăre de succes, gaguri inspirate. Tema: șomajul din '33.

1939. **O noapte de pomină**

R: Ion Șahighian. Sc: Tudor Mușatescu. Cu: George Timică, Dina Cocea, Costache Antoniu, Maria Wavruina.

Aventura mondenă dintr-o „noapte de pomină” a unui mărunț funcționar.

1943. **O noapte furtunoasă**

R și Sc: Jean Georgescu (după I.L. Caragiale). Cu: Alexandru Giugaru, Maria Maximilian, Florica Demion, Radu Beligan, George Demetru, George Ciprian.

Ecranizare etalon. Moment de referință în comedia noastră cinematografică și în ecranizarea Caragiale.

1946. **Visul unei nopți de iarnă**

R: Jean Georgescu. Sc: Tudor Mușatescu. Cu: George Demetru, Ana Coida, Maria Fotino, Mișu Fotino, Radu Beligan.

Ecranizare fidelă (nu servilă).

1954. **O scrisoare pierdută**

R și Sc: Sică Alexandrescu, Victor Ilie (după I.L. Caragiale). Cu: Ni ki Atanaslu, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Radu Beligan, Ion Finesteanu, Grigore Vasiliu-Bîrlig, Ion Talianu, Ion Henter, Ion Iliescu, Elvira Godeanu.

Ecranizarea spectacolului de la Teatrul Național. „Distribuție de aur”, viziune devenită clasică.

1955. **Directorul nostru**

R: Jean Georgescu. Sc: Gheorghe Dorin, Jean Georgescu. Cu: Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu-Bîrlig, Constantin Ramadan, H. Nicolaide, Horia Serbănescu, Mișu Fotino, Dem Savu, Radu Beligan.

Birocrațismul, arivismul, demagogia, ședintomania sînt cîteva din capetele de acuzare ale virulentei comedii, care și azi își pastrează alături de viu caracterul de actualitate, încă nu știți dacă să te bucuri sau să te intristezi.

Dialoguri despre comedie

„Eu cred
că în umorul
romănesc (mai
mult decît în drame)
stă cheia
succesului viitor
al filmului românesc”

— Sînt exact 25 de ani, Ion Popescu Gopo, de cînd „Scurtă istorie” obține La Palme d'or, la Cannes. Un sfert de veac, un întreg capitol din istoria filmului românesc!

Ion Popescu Gopo: Și eu mă mir cum de-a trecut atîta vreme și, ca și atunci, la nașterea filmului cu Omulețul, mă întreb cîteodată cum de s-a declanșat toată povestea lui, cum m-a învăluit și m-a dus cu el. La un moment dat, aveam impresia că eu îl conduc, dar, de fapt, el conducea, alerga într-o direcție și mă obliga să-l urmez.

**Gopo îl creează pe Omuleț
și Omulețul
îl conduce pe Gopo**

— Sînteți un Pygmalion terorizat de Galathea. Dar acum nu vă obliga să mergeți mai departe?

— Ba da. Revăzînd toate desenele mele animate, pentru că fac un lung metraj, *Homo sapiens*, un fel de *Scurtă istorie* de o oră și jumătate, mi-am dat seama că ceea ce ziceați dumneavoastră, criticii, era adevărat: cam toate aceste filme pornesc din preistorie, de la anul zero și evoluează cu povestea către viitorul îndepărtat, în cosmos de obicei. Cînd am vrut să le montez la un loc, mi-am dat seama că toate reiau povestea de la zero, deci nu le puteam monta împreună, unul după altul, pentru că ele, într-un fel, se suprapun. Dar, la revizionare, am observat, în *Scurtă istorie*, un lucru nou, care m-a surprins:

în timp ce Omulețul urcă scara aceea în cîteva secunde, trecînd de la treptele de piatră la scara automată, acționată de energia atomică, prin fața motorului atomic, trece un alt omuleț, care culege semințe de pe jos, mîncînd iarbă, mergînd în patru labe. Există, deci, o evoluție, dar nu generală. Unul descoperă arhitectura, altul încă n-a descoperit roata, unii călătoresc în cosmos, alții nu au încă o literatură scrisă. Paralel cu descoperirile și inovațiile, există și ceva care stă pe loc. E o idee ascunsă, fără să știu, chiar în filmele mele, idee care va fi firul principal al lungmetrajului pe care îl pregătesc.

— În fond, acest contrast e una dintre sursele eterne ale comediei.

**Drumul cel mai direct
cître cromozomi
și cître comedie**

I.P.G. Comedia se bazează pe trei timpi și eu am respectat acești timpi, ca și cum ar fi fost vorba de ceva învățat la școală, deși nu știu să fi fost teoretizată de cineva. Timpul 1: subiectul. Timpul 2: predicatul. Timpul 3: concluzia sau rezultatul. De exemplu: un om (subiectul) merge (predicatul) și cade în canal (rezultatul). Sau, altă variantă: un om merge și alunecă pe o coajă de portocală. Dar intervin desigur dezvoltări, complicații, nuanțe sau „politizări”, aproape în orice schemă de acest fel: Ionescu, care merge totdeauna cu mașina, se da jos din automobil, se împiedică de bordură și, cit e el de gras, cade și rămîne lat. Respectînd acești trei

Un creator
este cu atît mai mare,
cu cît, prin ceea ce face,
în țara sa
și pentru țara sa,
depășește
toate granițele



timpi, orice poveste, bineînțeles redusă la formula noastră, a desenatorilor de filme de animație, poate căpăta o turnură comică. Chiar pornind de la „Cobori în jos, luceafăr blind/Alune-cînd pe-o rază...” Sau de la Romeo și Julieta, sau de la acel bătrîn care ci-tește romane, vrea să le aplice în viață și ajunge să se bată cu morile de vînt. Sistemul acesta de a reduce lucrurile, de a le simplifica, în sensul esențializării și apoi a le reamplifica, este una dintre metodele pe care m-a învățat Omulețul să le aplic. Uneori, cei trei timpi pot fi prelungiți sau escamotați sub o ploaie de gaguri, dar ei există în continuare. Ei stau la baza tuturor desenelor animate care, cred eu, plac mai mult și sînt mai ușor asimilate, și de bătrîni, și de tineri, și de albi, și de eschimoși, și de negri. Pentru că această formă, redusă la semnele inițiale, comunică cel mai direct cu cromozonii noștri, care au și ei o formă de desen animat, iar procesul de asimilare e mai simplu și mai relaxat. Aplecînd sistemul acesta de umor direct, fără vama raționamentului abstract, dar bazîndu-te tot timpul pe logică, evidența logică e în cîștig. În deficit: ea fiind mereu pusă în discuție, rezultă efectul comic cel mai puternic.

Chirurgia comică și călcîiul lui Ahile

— Interesant, dar...

I.P.G.: Nu prea e de rîs. Știți însă că și comicii vorbesc cu gravitate despre meseria lor, și eu am vorbit ca un chirurg.

— La altceva se referă acel „dar”: care dintre cei trei timpi e mai dificil?

— Fiecare timp poate fi amplificat, încărcat cu valențele diferitelor formule — poetică, agitatorică sau absurdă — și oriunde poate interveni dificultatea.

Dar mai ales la acel punct trei, care e gagul propriu-zis, descoperim de obicei partea slabă a unor secvențe și a unor filme.

— Punctul 3 al schemei este, într-adevăr, partea cea mai ofertantă pentru umor. Umorul e cu atît mai puternic, cu cît rezultatele la care duc momentele 1 și 2 sînt mai neașteptate. Așa apare gagul. De exemplu, unul dintre gagurile mele preferate, din *S-a furat o bombă*, e în secvența în care șeful bandei descoperă că ad-junctul lui este trădător și se hotărăște să-l ucidă. Simțim reacția subiectului, simțim ce trebuie să se facă, dar așteptăm, mai ales, să vedem cum se va face. Acest al treilea timp — adică rezultatul secvenței — e și el împărțit în alți trei timpi: șeful bandei ia un pahar, toarnă în pahar whisky, scoate gheațele din pistol, le pune în pahar, în loc de cuburi de gheață — și ce urmează? Șeful da condamnatului să bea paharul cu gheațe și iarăși se reia schema, iarăși se accentuează suspensul, printr-o nouă subdiviziune în trei timpi: șeful împunge cu degetul exact în capsele gheațelor din stomacul condamnatu-

(Continuare în pag. 46)

Filmografia comediei românești de lung-metraj

1956. Afacerea Protar

R: Haralambie Boros. Sc: Sorana Coroamă (după piesa „Ultima oră” de Mihail Sebastian). Cu: Ion Iancovescu, Ion Fintescu, Radu Beligan, Ion Talianu, Constantin Ramadan, Ion Lucian, Florin Vasiliu, Maria Wauvrina.

Diplomă de merit — Edinburg 1956.
Ca întotdeauna în ecranizarea unei comedii, și aici textul primează net în ierarhia surselor de umor.

1956. Pe răspunderea mea

R: Paul Călinescu. Sc: Paul Călinescu. Cu: Iurie Darie, Ileana Iordache, Marcel Anghel, Ion Talianu.

Suficiența, superficialitatea unui tânăr creator de modele, altminteri fermecător și talentat, vor fi amendate fără severitate de către cei din jur.

1957. Două lozuri (după I.L. Caragiale)

R: Gheorghe Naghi, Aurel Miheș. Sc: Jean Georgescu, Aurel Miheș, Gheorghe Naghi. Cu: Grigore Vasiliu-Birlic, Dorina Done, Marcel Anghel, Alexandru Giugaru, Ion Iancovescu.

Pe lîngă meritul incontestabil al reușitelor actoricești, cîteva cadre de atmosferă din Bucureștiul de altădată, de la cancelaria marilor miniștri, la „Carul cu bere” și la mahalaia chivutelor.

1958. Alo?... ați greșit numărul

Sc: Simion Macovei. Cu: Iurie Darie, Ion Lucian, Stefan Tapalaga, Rodica Tapalaga, Stela Popescu, Constantin Rauțchi.

„Suferințele unor „fineri wertheri” — studenți la București, agravate prin repetate confuzii de persoană. Buna dispoziție contaminantă a tinerilor interpreți aflați la vîrsta eroilor din film.

1959. D-ale carnavalului

R: și sc: Gheorghe Naghi, Aurel Miheș (după I.L. Caragiale). Cu: Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Ion Lucian, Ion Anghel, Jana Gorea, Vasilica Tastaman, Aurel Cioranu.

Ecranizarea rămîne prin interpretii-„mănușă” ai eroilor zbuciumatei nopți de carnaval.

1960. Bădăranii (după Carlo Goldoni)

R: Sică Alexandrescu. Sc: Mircea Stănescu. Cu: Grigore Vasiliu-Birlic, Carmen Stănescu, Niki Atanasiu, Alexandru Giugaru, Cella Dima, Sanda Toma, George Calbo-reanu, Silvia Dumitrescu-Timică, Marcel Anghel, Radu Beligan.

Spectacolul de teatru de un binemeritat succes trăiește o a doua viață pe ecran.

1960. Băieții noștri

R: Gheorghe Vitanidis, Anastasia Anghel. Sc: Alexandru Struțanu, Gheorghe Vitanidis, Anastasia Anghel. Cu: Iurie Darie, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghel, Costache Antoniu.

Tribulațiile unor populare vedete ale fotbalului, dar mai ales ale suporterilor fideli, „microbiști” pînă la abuz, pînă la incorectitudine, pînă la ridicol.

Filmografia comediei românești de lung-metraj

1960. Nu vreau să mă însor

R: Manole Marcus. Sc: Simion Macovei. Cu: Nae Roman, Vasile Tomazian, Geo Barton, Ștefan Tapalagă, Irina Petrescu.

Problemele de repertoriu ale unei tinere brigăzi artistice par să nu se impace cu vedenile unui la fel de tânăr instructor.

1960. Telegrama

R: Gheorghe Naghi, Aurel Miheș. Sc: Mircea Ștefănescu (după I.L. Caragiale). Cu: Grigore Vasiliu-Birlic, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Alexandru Giugaru, Niki Atanasiu, Marcel Anghelescu, N. Neamtu, Ottonel, Ștefan Ciubotărașu, Carmen Stănescu, Vasileța Tastaman, Florin Vasiliu.

„Șițe și momente”... cinematografice, într-o distribuție de zile mari.

1962. Post restant

R: Gheorghe Vitanidis. Sc: Octavian Sava. Cu: Iurie Darie, Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Dichiseanu, Marcel Anghelescu, Coca Andronescu, Alexandru Giugaru.

Ridicarea din temelii a unui nou oraș, prilej excelent pentru zugrăvirea unei galerii de portrete (în majoritate tineri), pentru încurcături de tot felul, pentru haz de necaz, și mai ales, haz.

1962. S-a furat o bombă

R și sc: Ion Popescu Gopo. Cu: Iurie Darie, Haralambie Boros, Eugenia Balaure, Jean Danescu, Puiu Călinescu.

Diplomă de merit — Edinburg, 1962; premiul III — Salonul 1962, Măslinul de argint — Bordighera, 1963; Diploma de onoare — Viena, 1964.

Parodie a filmului polist, în care politica înarmării atomice, gansterismul sînt ironizate cu vervă și aplomb.

1963. Vacanță la mare

Sc: H. Nicolaide, Cezar Grigoriu. Cu: Iurie Darie, Alexandru Repan, Ileana Sandu, Ana Szeles, Ion Finteșteanu, Costache Antoniu. Comedie muzicală în care titlul spune... totul.

1964. Dragoste la zero grade

R: Geo Saizescu, Cezar Grigoriu. Sc: H. Nicolaide, Cezar Grigoriu. Cu: Iurie Darie, Dem Rădulescu, Coca Andronescu, Dumitru Rucăreanu, Mihai Popescu, Nae Roman.

Premiul „La Dona del Paraguis” — Barcelona, 1964.

Peripeții de sezon la Polana Brașov. Schiori, cîntece, dansuri și... dragoste.

1964. Pași spre lună

R și sc: Ion Popescu Gopo. Cu: Radu Beligan, Florin Piersic, Grigore Vasiliu-Birlic, Irina Petrescu, Dem Savu, Tudorel Popa, George Demetru, Jean Lorin Florescu, Emil Botta, Eugenia Popovici.

Premiul „Globul de aur” — Trieste, 1964. Comedie fantezistă. Anticipație științifică, dar și incursiune în trecut. Un tunel al timpului în care Mona Lisa se întâlnește cu Galileo Galilei și cu... Prometeu.



Am văzut, în 1962, S-a furat o bombă (cu Tudorel Popa și Iurie Darie), pe cînd S-a găsit o bombă?

lui. Gagul se produce, deci, la capatul spațiului rezervat gagului. Am acasă un început de dicționar, al gagurilor culese din toate filmele pe care le-am făcut. Un alt gag, cel care m-a adus pe lumea asta cinematografică, a fost strănutul soarelui, din *Scurtă istorie*, care a risipit toate planetele în cosmos. Sau jocul dintre un brontoaur și o muscă, din cauza căruia maimuța a devenit om.

Din nou despre cromozomi sau gaguri pentru secolul XXI și următoarele

— Știu că aveți o anumită strategie a gagului în timp. Adică acolo unde unii dintre noi obiectăm că sînt prea puține poante, dumneavoastră susțineți că ele există, dar cu efect ințiziat.

Ion Popescu Gopo: Da, unele gaguri vor căpăta cu timpul un plus de valoare. În *Comedia fantastică*, de pildă, am foarte multe poante „pentru mai târziu”. Întorcîndu-mă din Elveția, unde am zis că mi-am completat educația, voiam atunci să fac un film în care să experimentez gagul și, în *Comedia fantastică*, sînt multe efecte de acest fel. Vă amintiți secvența în care Jorj Voicu crede că extraterestruil Dem Rădulescu îl anchetează pentru faptul că a dăruit racheta din curtea profesorului. Dem pune pe masă o cutiuță neagră și Jorj, suspicios, își închipuie că e un aparat care urmează să le înregistreze dialogul. Ia cutiuța și zice: Magnetofon? — Da, răspunde Dem. — Japonez? — Altă fabricație. Jorj deschide atunci cutiuța, mirat că e goală: — Dar n-are nimic înăuntru. — Are mecanismul atît de miniaturizat, că nu se vede cu ochiul liber, i se răspunde. Primul închide cutia și o pune la loc pe masă, fără să dea curs concluziei, deci lasă replica și gagul suspendate, acceptînd să fie luat peste picior. De-abia la încheierea secvenței, cînd Dem ia

cutiuța de pe masă, Jorj zice ironic: — S-a terminat banda? La care Dem răspunde foarte sec: — Nu. Funcționează cu cromozomi uscați. E un gag ermetic, care nu e gustat decît de cei care știu ce este un cromozom sau cîm magazinare de informații — un gag pentru deceniile următoare. Dar orice fel de gag poate fi prelucrat și reinventat: inclusiv cel mai simplu dintre ele, tarta cu rîșca, altfel la fiecare autor.

Gopo despre Saizescu, Băieșu, Nicolaescu, Svejik, Păcală și Tîndală

— Care alți autori de comedie credeți că sînt preocupați, la noi, de aceste tehnici ale gagului?

— Unul dintre ei este Geo Saizescu, care folosește gagul într-un mod destul de amuzant, asemănător cu acela practicat, în piesele lui, de Ion Băieșu. Vorbesc de gaguri, nu de comedii. Gaguri există și în *Nea Mărin miliardar* al lui Sergiu Nicolaescu. De exemplu: Nea Mărin este confundat cu miliardarul și ajunge într-un hotel de lux. Se minunează de ce vede și se culcă alături de pat, pe covor. Este un gag de tip popular, ca în comedii în care se rîde de „prostul” de cel care face totul pe dos, dar le nimereste bine, pentru că făcînd totu pe dos, el construiește o altă cultură. Așa sînt și gagurile soldatului Svejik Ale lui Păcală sînt de același tip, nu mai că au în ele ceva aproape dure ros, foarte practic și foarte țărănesc. Eu voiam să fac un film despre Tîndală, care este antipodul lui Păcală. În timp ce Păcală e un șiret care face farse și păcălește lumea, Tîndală seamănă mai degrabă cu Bulă: el merge încet și liniștit gîndirea sa nu pare să aibă viteză normală. Am scris un scenariu cu Tîndală, pornind de la povestea lui Ureche. La lectura scenariului, unii au crezut însă că povestea îi aparține, ca și cum eu aș fi inven-

tat personajul. Dacă ar fi știut că e vorba de un text mai mult sau mai puțin clasic, ar fi fost probabil mai prudent în expresiile cu care l-au refuzat, foarte comice, dealtfel, ele însele. Am ris cu multă poftă, acasă, cu nevastă-mea.

Cit de multă comedie este în procesul de fabricație al unei comedii

— Pentru acest efect umoristic intern, ați ținut însă secret numele scriitorului.

— Merita. Eu (subiectul) prezint (predicatul) povestea lui Ureche și ei mi-o atribuie mie (rezultatul). Numai că acest al treilea timp vreau să-l dilată și voi prezenta din nou această lucrare, bineînțeles în altă formă, mai elaborată, mai spirituală. Se demonstrează în acest mod că nu numai filmele sunt comedii, ci chiar procesul de fabricație e, de multe ori, comic. La **S-a furat o bombă**, scenariul scris de mine prevedea că filmul va avea dialoguri. Dar directorul de atunci al studioului mi-a cerut să găsesc un scriitor care să compună, el, dialogurile. Eu, nevrind să găsesc un scriitor pentru dialoguri, am recurs la soluția unui film fără cuvinte, ceea ce, înainte de apariția filmului japonez **Inula**, a fost o performanță, un succes și ca originalitate și ca vânzare a filmului peste hotare. Dar înainte de a-l termina, simțisem nevoia ca, la sfârșit, să se afirme limpede o concluzie. Atunci am pregătit un text antirăzboinic, oarecum experimental, pentru ultima secvență. Era un discurs lung și frumos. Am prezentat textul și mi s-a răspuns că este infantil, că n-are nici o valoare, că nu se poate așa, că măcar acest monolog trebuie să fie scris de un scriitor. Iarși am ris, dar le-am și spus că era textul lui Chaplin din **Dictatorul**, în care schimbam numai subiectele și alte cuvinte. Deci, nici Chaplin...

Un comic vestit al ecranului „și o notă veselă în cîntecul tău”

— Dați-mi voie să vă pun o între-

bare surprinzătoare: ce credeți despre actorii noștri de comedie?

— E un aspect care mă îngrijorează: cit de puțin îi solicităm pe actorii noștri de comedie. Eu, de pildă, cred că i-am oferit cele mai variate roluri lui Puiu Călinescu. Consider că este unul dintre cei mai mari comici ai timpurilor noastre. Îl văd la teatru, des și rid cu lacrimi. Are în el mai mult decît talent, are ceva care nu poate fi uitat niciodată și nici exprimat prea ușor, deci n-o să încerc acum, în două vorbe improvizate la microfon, să fac analiza acestui talent, despre care s-a și scris dealtfel, uneori, destul de interesant. Iar noi, cineăștii, nu reușim să facem un film cu un asemenea comic, în rol principal! Și sînt mai mulți în situația aceasta. L-am citat pe Puiu Călinescu, pentru că el bate drumul spre 70 de ani. Este totuși un actor în plină putere și cu o inspirație nescăpată, cu o priză foarte mare la public. În ceea ce mă privește, am scris un scenariu pentru el și pentru Stela Popescu, despre care nu trebuie să mai spun că e o actriță de mare excepție, nici ea folosită așa cum ar trebui. Am scris, cred eu, un scenariu vesel, cu mult umor, mai bine-zis cu multe posibilități de umor, pentru că un scenariu de comedie asta trebuie să facă, să-ți deschidă posibilitatea de a face comedie, adică să-ți dea posibilitatea de a-l îmbogăți pe parcurs, de a inventa în continuare, de a definitiva, lucrînd, legătura intimă cu logica spectatorului. Filmul s-ar numi **Mai pune o notă veselă în cîntecul tău**. Este vorba despre un compozitor care are un accident cu mașina, leșină și se trezește în epoca de piatră, dar aici are un alt accident, iarși adoarme și se trezește în antichitate, unde personajele par cam aceleași sau doar ușor modificate, pe urmă din nou păște ceva și se trezește în Evul mediu ș.a.m.d. Ce se întîmplă? Accidentul său inițial se petrecuse în marginea unor platouri de filmare, și compozitorul se trezește de fiecare dată, rînit și netransportabil, în alt decor. Este un pretext, cred, ideal pentru umorul lui Puiu Călinescu și nu numai un pretext, ci și un prilej potrivit pentru a implica în comedie

Filmografia comediei românești de lung-metraj

1964. Un suris în plină vară

R. Geo Saizescu. Sc. Dumitru Radu Popescu. Cu: Sebastian Papaiani, Florina Luican, Silvia Fulda, Dem Rădulescu, Matei Alexandru, George Constantin.
Premiul pentru scenariu, premiul pentru interpretare masculină (Sebastian Papaiani) și premiul revistei „Cinema” pentru debut regizoral — Mamaia, 1964.

Noua realitate a satului oiteneșc contrazice dorința de căpătuală pe cont propriu a tînarului Făniță care va fi înțta persiflărilor corosive ale celor din jur, pînă ce se va alătura celor din gospodăria colectivă.

1965. Titanic vaia

R. Paul Călinescu. Sc. Tudor Mușatescu, Paul Călinescu. Cu: Grigore Vasiliu-Birlic, Silvia Fulda, Kitty Gheorghiu-Musatescu, Dinu Lucian, Coca Andronescu, Ion Fintescu, Mihai Fotino, Ion Lucian, Ion Dichisescu.

Recreearea cinematografică a comediei lui Tudor Mușatescu. Creația unui mare actor: Grigore Vasiliu-Birlic.

1965. Molturi 1900

R. și sc. Jean Georgescu (după I.L. Caragiale). Cu: Vasile Tomazian, Geo Barton, Ileana Iordache, Ion Lucian, Horia Șerbanescu, Sanda Țăranu, Cella Dima, Grigore Vasiliu-Birlic, Iurie Darie, Alexandru Giurgaru, H. Nicolaide.

Lumea „mitilor”, a amicilor, într-o viațune fidelă spiritului caragialesc.

1965. De-aș fi... Harap Alb

R. și sc. Ion Popescu Gopo (după Ion Creangă). Cu: Florin Piersic, Irina Petrescu, Eugenia Popovici, George Demetru, Fori Eterle, Emil Botta, Florin Vasiliu, Puiu Călinescu, Constantin Codrescu, Nae Roman.

Premiul special al juriului, premiul pentru regie, premiul pentru scenografie — Mamaia, 1965; Premiul pentru organizarea regiei — Moscova, 1965. Premiul de onoare pentru calitatea imaginii color și a prelucrării în laborator — Congresul UNIAEC — Milano, 1964.

Basmul lui Ion Creangă în viziunea unui cineast cu umor și idei din zilele noastre.

1966. Faust XX

R. și sc. Ion Popescu Gopo. Cu: Emil Botta, Iurie Darie, Jorj Voicu, Stela Popescu, Ewa Krzyżewska, Ion Iancovescu, Nicolae Secăreanu, Puiu Călinescu, Valeria Rădulescu, Corneli Girbea.

Motivul faustian reluat — pentru a cita oară? — de această dată, dintr-un unghi malițios, parodic.

1966. Serbările galante

R. René Clair. Sc. René Clair, P.A. Breal, Jean Marson. Cu: Jean Pierre Cassel, Geneviève Casle, György Kovacs, Philippe Avron, Jean Richard, Marie Dubois, Fori Eterle, Adela Marculescu, Florin Vasiliu.

Comedie de aventuri. Peripeții galante într-o țară imaginată a secolului al XVIII-lea.



„Rizi tu, rizi, Harap Alb!”
cu Irina Petrescu
și Florin Piersic)

Filmografia comediei românești de lung-metraj

1967. Împușcături pe portativ

R: Cezar Grigoriu, Sc: Dîmos Rendis, Ceza Grigoriu, Cu: Cornel Fugaru, Ștefan Bănică, Puiu Călinescu, Ștefan Tapalagă, Nicu Constantin.

Două filme: un muzical și un polițist, se încercă (foarte rău) la montaj. Realizatorii încearcă să le separe, dar nu prea reușesc.

1967 Șapte baieti și o ștrengăriță

R: Bernard Borderie, Sc: Mireille de Tissé, Alexandru Struțeanu, Cu: Jean Marais, Florin Piersic, Marilú Tolo, Sidney Chaplin, Jean Lorin Florescu, Șerban Cantacuzino. Aventurile deconectate ale unor vâjniș soldați napoleoniști, încarturii într-un sat italianesc, plin de fete frumoase și isete.

1967 Steaua fără nume

R: Henri Colpi, Sc: Henri Colpi (după Mihail Sebastian), Cu: Marina Vlady, Claude Rich, Grigore Vasiliu-Birlic, Eugenia Popovici, Marcel Angheliescu.

Ecranizarea comediei lirice a lui Mihail Sebastian.

1967 Șeful sectorului suflute

R: Gheorghe Vitanidis, Sc: Marica Beligan, Cu: Radu Beligan, Irina Petrescu, Toma Caragiu.

Suficiența, filistinismul sînt aspru pedepsite, pentru a fi încercat să înăbuse aspiratia spre vis, dragoste și poezie.

1967 Zile de vară

R: Ion Niță, Sc: Fănuș Neagu, Cu: Ștefan Mihăilescu-Brăila, Jean Constantin, Coca Andreescu, Draga Olteanu, Ștefan Bănică. Tineri brigadierii dintr-un sat de cîmpie angrenați în trepidanta campanie de recoltare, dar și în numeroase încurcături, care se vor descurca, firește, în cele din urmă.

1968 Balul de simbătă seara

R: Geo Saizescu, Sc: Dumitru Radu Popescu, Cu: Sebastian Papaiani, Ana Szeles, Octavian Cotescu, Constantin Băltărețu, Miha Fotino, Coca Andreescu, Nineta Gusti.

Comedie lirică. Tineri obișnuți ai zilelor noastre, cu problemele lor obișnuite (de azi și dintotdeauna).

1968 Corigența domnului profesor

R: Haralambie Boros, Sc: Ion D. Sirbu, Haralambie Boros, Cu: Marcel Angheliescu, Ion Manu, Jules Cazaban, Silvia Fulda, Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu-Birlic.

Birocrațismul în floare. Un profesor se trezește posesorul a două bivolițe de care, pînă atunci n-avusese habar, dar de care, „conform adevărilor”, nu poate scăpa.

1968 Frumoasele vacanțe

R: Makk Károly, Sc: Dan Deșliu, Dumitru Carabă, Cu: Ilina Tomoroveanu, George Demetru, Florin Piersic, Bela Ernyey, Istvan Szatnay.

Aventurile estivale ale unei vechi și obosite mașini (model 1921) și ale unor neobișnuiți tineri (studenti).

un mare bagaj de informație culturală, o poveste de dragoste care trece din epocă în epocă, deci o suită de observații morale, sociale, s.a.m.d. Fără însă ca filmul să fie numai „doc-torie”, ci raminindu-ne acel spațiu de joc necesar sugestiei poetice și efectului comic, prin care ideea prinde viață cu adevărat, oferindu-i spectatorului posibilitatea de a asimila cu plăcere lucruri descoperite și descifrate de el însuși.

Filme care sînt gata,
dar mai rămîne
să fie turnate

— Vorbiți la fel de metodic despre filmele pe care le-ați făcut, pe care le-am văzut și noi, ca și despre cele pe care nu le-ați făcut, ca să le vedem pe ecrane, dar ele par totuși că există — vorba lui René Clair, sînt gata, dar mai rămîne să fie turnate.

filme pe an. Mie mi se pare, și mă tem că asta se va observa mai tîrziu, că la un film trebuie mult, mult muncă.

— Un film la cinci sau la șapte ani o dată e însă o altă extremă.

— Ce-ar fi rost dacă aș fi putut să lucrez, cap la cap, zi de zi! Aș fi muncit toată ziua și aș fi făcut lucruri frumoase. Eu mă consider în primul rînd un desenator. Pentru filmele cu Omulețul, mi-am pocit desenul, pentru că „așa vrea el”. Acesta e genul și stilul personajului. Nu desenez ambiante sau decorații, pentru că „așa vrea el”. Am nevoie de un interior de casă și fac două linii pe un cîmp, care reprezintă casa sau sugerez o masă așezată direct pe același cîmp, pentru că „așa vrea el”. Dar eu aș putea desena totul foarte bine. De aceea, ca desenator, m-am mirat foarte tare cînd Disney mi-a oferit să lucrez la secția



Gaguri cu efect întîrziat: Vasilica Tastaman și Dem Rădulescu în Comedie fantastică

„Risul,
sub
forma
spiritului
e poate
cea
mai
înaîntată
formă
de
civilizație”

Mihai Rădulescu

Ion Popescu Gopo: Eu cred că trebuie să public aceste scenarii. Unele sînt sub formă de nuvelă sau schiță, altele ca simplu punctaj pe care n-am reușit să-l elaborez pe deplin și nici nu știu dacă voi mai avea timp s-o fac. Aș putea să adaug textelor, schițele și desenele mele, pentru că eu nu sînt un scriitor, ci un om al imaginii.

— Dar nu sînt simple exerciții de atelier, sînt proiecte de film avansate.

— Nu știu dacă am timp să le fac.

— Ritmul în care apăreți pe platouri nu e însă prea susținut.

— Eu mă mir cum unii colegi pot face două filme simultan sau trei

lui de gaguri. M-a surprins că mă solicita într-un sector în care eu nu activam, în sensul că nu eram „înscris” acolo. Am refuzat, dar dacă de atunci, din 1963, aș fi fost indemnizat sau ajutat și de alții să lucrez mai mult asupra gagurilor, adică asupra scenariilor, astăzi aș fi fost un scenarist format care totodată desenează foarte bine. Dar, demonstrîndu-mi-se mereu că nu sînt bun ca scenarist am ajuns să am mai multe proiecte decît filme. Am, de pildă, un scenariu intitulat S-a găsit o bombă. E vorba de doi tineri care fac baie în mare înnoată în larg, și găsesc un fel de insulă, care de fapt e o bombă. Bomba plutea pe apă și era păzită, de sub apă, de fel de fel de oameni înarmați. Bineînțeles, această bombă explodează. „Bineînțeles”, pentru că așa e în comedie. Eu fac să explodeze bomba pentru a demonstra că bom-

bele nu trebuie lăsate să explodeze și nici nu trebuie să existe. Dar explică asta unora... Mai departe, nici nu vă mai povestesc, cu toate că scenariul există și ar putea exista și filmul.

Comedia nu e, totuși, un „Sesam, deschide-te!”

— Aș mai avea o întrebare inedită: care sînt regizorii dumneavoastră preferați?

— Îmi plac enorm de De Sica, René Clair, Chaplin, îmi place Zavattini, scenaristul, pe care l-am cunoscut personal, i-am arătat filmele și am discutat împreună despre specificul umorului românesc. Eu cred că aici, în umorul românesc, poate mai mult decît în drame, trebuie căutată cheia viitorului succes al filmelor noastre în lume.

— Ați spus, la un moment dat, că dacă ați fi fost îndemnat și ajutat mai mult, ați fi devenit un mare scenarist. De ce tocmai scenarist?

— Pentru că eu cred că nu prea sînt un bun regizor sau, mai precis, nu mi se pare că am făcut vreodată vreun film „de regizor”. De exemplu, la *Faust XX*, mult mai bun e scenariul și dialogul, deși filmul e unul dintre acelea care vor avea de cîștigat în timp, pentru că jocul pe care l-am făcut eu acolo, ca scenarist, între Thomas Mann, Paul Valéry, Goethe și — scuzați-mă — Gopo, e un amestec de ironie și umor, de un anumit interes.

— Maxim, aș zice. Dar credeam că, dimpotrivă, stimulat și pus să lucrezi mai mult, ați fi depășit unele minusuri pe care le resimțiți tocmai ca scenarist.

Filmografia comediei românești de lung-metraj

1968. K.O.

R: Mircea Mureșan. Sc: Mircea Mureșan, Eugen Popă. Cu: Carmen Galin, Dem Rădulescu, Toma Caragiu, Tudorel Popa. Arivismul strecurat în umbra sportului cu manșuri.

1968. Vin cicliștii

R: Aurel Miheles. Sc: Alexandru Struțeanu, Emanuel Valeriu. Cu: Ana Szeles, Ștefan Tapalagă, Mircea Albulescu, Dem Rădulescu, Nicu Constantin, Ștefan Bănică, Vasilica Tastaman, Valeria Marian, Stela Popescu.

Viața unei echipe de cicliști cu problemele ei specifice este pretextul defilării pe ecran a unor agraibile încurcături, fete și peisaje.

1969. Pantoful cenușăresel

R: Jean Georgescu. Sc: Jean Georgescu, Alexandru Lulescu. Cu: Ioana Pavelescu, Dorin Varga, Constanța Cîmpăanu, Petre Ștefănescu-Goangă, Stela Popescu, Geo Barton, Mimi Enăceanu, Ileana Iordache. Basmul binecunoscut devine o antrenantă și veselă aventură a doi tineri îndrăgostiți din zilele noastre.

1970. B.D. Intră în acțiune

R: Mircea Drăgan. Sc: Nicolae Țic, Mircea Drăgan. Cu: Toma Caragiu, Sebastian Papaiani, Puiu Călinescu, Dem Rădulescu, Jean Constantin, Iurie Darie, Ioana Drăgan. Comedie polițistă. Simpaticii reprezentanți ai ordinii vor dovedi în cele din urmă vinovăția unor coșcari (ce-i drept, inventivi).

1971. B.D. la munte și la mare

R: Mircea Drăgan. Sc: Nicolae Țic, Mircea Drăgan. Cu: Toma Caragiu, Dem Rădulescu, Ion Fintescu, Puiu Călinescu, Jean Constantin, Iurie Darie, Ioana Drăgan. Nouă suită de aventuri pe aceeași canavă de comedie polițistă.

1971. Brigada diverse în alertă

R: Mircea Drăgan. Sc: Nicolae Țic, Mircea Drăgan. Cu: Toma Caragiu, Dem Rădulescu, Sebastian Papaiani, Puiu Călinescu, Iurie Darie, Jean Constantin, Dumitru Furdul, Vasilica Tastaman, Ioana Drăgan. Al treilea episod al serialului „B.D.”.

1971. Cîntecele mării

R: Francisc Munteanu. Cu: Dan Spătaru, Natașa Fateeva, Ștefan Bănică, Ion Dichiseanu, Dumitru Chesa, Emil Hossu. Aventuri estivale, cîntece, dansuri, idile și umori umor.

1972. Astăzi seară dansăm în familie

R: Geo Saizescu. Sc: Ion Bălescu, Geo Saizescu. Cu: Dem Rădulescu, Sebastian Papaiani, Vasilica Tastaman, Ioana Bulcă, Stela Popescu, Draga Olteanu, Violeta Andrei.

Un logodnic de profesie, cu proaspere afaceri matrimoniale în curs, va fi pedepsit cum se cuvine. O satiră plină de vervă.



Episodici în alte filme ale regizorului, copiii devin personaje principale în *Maria Mirabela*

— O cheie ceva mai complicată, totuși, decît un „Sesam, deschide-te!”

— Da, nu totdeauna și nu toate soluțiile încercate de noi au fost optime. Păcălă și Nea Mărin miliardar sînt cele mai mari succese ale umorului nostru cinematografic, prin amploarea audienței. Dar poate mai degrabă, filmele lui Jean Georgescu sau Paul Călinescu ar trebui luate ca reper pentru cultivarea unui umor reprezentativ, a unui tip de gaguri mai subtile. La unele filme, specificul umorului nostru e căutat, ca să zic așa, înăuntrul, la altele — în afară. E bine, e necesar să fim un mare român, dar cu atât ești mai mare cu cit, prin ceea ce faci în țara ta și pentru țara ta, reușești să depășești, ca interes și ecou, toate granițele.

Poate aș fi mai instruit.

— Nu mai instruit, ci mai prolific, chiar în invenția de gaguri, pentru că sinteți, cred, la fel de bun regizor și scenarist, dar problema noastră, a tuturor genurilor, e aceea ca oamenii de talent să lucreze în ritmul necesar, să se autocorecteze și, astfel, să evolueze mai rapid.

— Așa e. Nu e de ris, e chiar prea grav, dar e adevărat. Din nou mi-am dat seama că despre comedie nu se poate discuta decît foarte serios. Ar trebui ca, cel puțin de-acum încolo, să nu fim lăsați în pace nici o zi, ca meseriași.

— Vă mulțumim.

Val S.

Filmografia comediei românești de lung-metraj

1973. Aventuri la Marea Neagră

R: Savel Știopul. Sc: Tudor Popescu. Cu: Florin Piersic, Corina Chiriac, Mircea Șeptilici, Dumitru Rucăreanu.

Comedie cu un firav albil polist, în schimb condimentată cu numeroase numere de estradă.

1974. Păcală

R: Geo Saizescu. Sc: Dumitru Radu Popescu, Geo Saizescu. Cu: Sebastian Papaiani, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Vasilica Tastaman, Octavian Cotescu, Mariana Mihaș, Aurel Cioranu, Cosma Brașoveanu, Tanți Cocea, Ion Besoiu.

Binecunoscutele întâmplări ale eroului nostru de poveste, trezorier al tuturor calităților umorului nostru popular.

1975. Comedie fantastică

R și sc: Ion Popescu Gopo. Cu: Dem Rădulescu, Cornel Coman, Vasilica Tastaman, George Mihăiță, Horea Popescu.

Parodie fantezistă a genului science-fiction.

1975. Elixirul tinereții

R: Gheorghe Naghi. Sc: Alexandru Andrei, Nicolae Ștefănescu, Beno Melrovič. Cu: Florin Piersic, Ana Szeles, Stela Popescu, Aurel Cioranu, Ștefan Tapalagă.

Recuperarea tinereții demu! pierdute — experiența care va arunca un grup de prieteni într-o serie de încercări din care îi salvează... umorul.

1975. Nu filmăm să ne-amuzăm

R: Iulian Mihu. Sc: Paul Everac. Cu: Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Jean Georgescu, Gina Patrichi, Violeta Andrei, Flavia Burel, Jean Constantin.

Filmul, a cărui acțiune este plasată într-o foarte fotogenică stațiune marină, persiflează cu aplomb lumea (nu întotdeauna la fel de fotogenică) a vilegiaturistilor înfîlțiți aici.

1976. Operațiunea „Monstrul”

R: Manole Marcus. Sc: Titus Popovici. Cu: Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Marin Moraru, Ovidiu Schumacher, Alexandru Manolescu, Nineta Gusti.

Cțiva cetățeni „înrațiți” pornesc în Delta într-o adevărată expediție pentru a captura un „monstru” de apă dulce. Peripeții de tot felul dar mai ales pescărești, vor pigmenta aventura celor cinci prieteni.

1976. Premiera

R: Mihai Constantinescu. Sc: Aurel Baranga. Cu: Carmen Stănescu, Radu Beligan, Toma Caragiu, Dem Rădulescu, Vasilica Tastaman, Aurel Giurumia, Carmen Galin, Virgil Ogășanu, Emil Botta. Adaptarea cinematografică a piesei „Tra-vesti”.

„Umorul este dia cu publicul

Sîntem atît de dotați cu oameni
de mare spirit
încît comedia cinematografică românească
nu are nici un motiv
să nu strălucească și ea

— Ca să folosim un termen sportiv și estival, vă aflați, Geo Saizescu, de mai multe decenii, în plutonul fruntaș al comediei noastre cinematografice. Ați putea, deci, susține un curs scurt de istorie a filmului comic (satiric).

De pildă, care au fost primele dumneavoastră contacte cu umorul?

Geo Saizescu: Eu, după cum bine știți, sint venit dintr-o regiune a țării care trece drept favorabilă acestui gen artistic. Ca un amănunt, în satul

Regizorul consacră un actor, iar actorul îl definește pe regizor. Descoperit de Mircea Mureșan, Sebastian Papaiani a apărut ulterior în toate filmele lui Geo Saizescu (inclusiv *Păcală*)



og și comunicare l mai larg"

meu din Oltenia, fiecare om are o poreclă și toți localnicii sînt numiți și recunoscuți în primul rînd după porecla inspirată fie de un defect fizic sau moral, fie de comportamentul sau profesia celui în cauză.

**Nu numai poezia,
ci și comedia
s-a născut la sat**

— Porecla fiind un gest parodi-
co-umoristic.

— O intenție de a colora parcă per-
sonalitatea omului printr-o notație su-
plimentară, care îl face pe individ mai
propriat, mai pregnant în conștiința
temenilor, mai recunoscutibil.

— Umorel ca mijloc de identificare
și diferențiere!

— Pînă într-acolo încît, la armată,
tinerii recruți întîmpinau dificultăți,
cînd erau strigați după numele lor din
certIFICATELE de naștere, ei fiind obiș-
nuși să răspundă la alte apelative. Ai
mei, bunăoară, erau numiți „ai nota-
rului”, după funcția tatălui meu sau
„ai lui Potcoavă”, fiindcă tata, în copilă-
rie, fusese lovit cu copita în frunte
și rămăsese cu un mic semn.

— Un efect burlesc.

— Suficient pentru ca numele de
familie propriu-zis să cedeze locul
poreclei. Cum nu intenționez să-mi
fac autobiografia, voi mai pomeni
doar despre hitrul satului, care era
unul din frații mei, Călin, și care juca
și teatru la Căminul cultural sau la
clăciile tradiționale. Dar, ca sa vorbim
despre colectivitatea însăși a satului
practicile umoristice erau numeroase

(Continuare în pag 52)

burlescul, bizarul, grotescul și alte situații „pe muchie de cuțit”
nu displac acestui actor care știe să găsească mijloacelor cla-
sice o măsură a zilelor noastre.

Sebastian Papaiani cu: I. Vasilica Tastaman (*Păcală*);
Draga Olteanu-Matei (*Astă-seară dansăm în familie*);
Ana Szeles (*Balul de simbăță seara*);



Filmografia comediei românești de lung-metraj

1976. *Serenadă pentru etajul XII*

R: Carol Corfanta. Sc: Tudor Popescu. Cu: Toma Caragiu, Ileana Stana Ionescu, Octavian Coțescu, Olga Bucătaru, Mihai Mereuța, Draga Olteanu-Matei, Coca Andreescu.

Cămenii obișnuși ai zilelor noastre, viața, ticurile, obișnuințele lor, nu întotdeauna „în pas cu vremea”.

1976. *Toamna bobocilor*

R: Mircea Moldovan. Sc: Petre Sălcudeanu. Cu: Marin Moraru, Draga Olteanu-Matei, Dumitru Furdui, Maria Ploae, Emil Hossu, Sebastian Papaiani.

Foarte tinerii intelectuali ai satului și problemele care-i întîmpină la primul lor loc de muncă — de la cele menajere, de instalare, la cele științifice, de aplicare a celor învățate la facultate.

1977. *Gloria nu cîntă*

R: Alexandru Bocăneț. Sc: Dumitru Solomon. Cu: Toma Caragiu, Octavian Coțescu, Tora Vasilescu, Horațiu Mălăele, Margareta Pogonat.

Prima și, din păcate, ultima tentativă a regizoratului regizor Alexandru Bocăneț de a aduce și a traduce pe marele ecran verva inedită a show-urilor sale de televiziune.

1977. *Iarna bobocilor*

R: Mircea Moldovan. Sc: Petre Sălcudeanu. Cu: Draga Olteanu-Matei, Marin Moraru, Constantin Diplan, Monica Ghiuță, Carmen Galin, Emil Hossu, Sebastian Papaiani.

Greutățile de instalare fiind depășite, tinerii-eroi ai *Toamnei bobocilor* vor găsi în femeile satului aliați de nădejde în aplicarea practică a științei lor de carte.

1977. *Tufă de Veneția*

Sc: Valentin Silvestru. Cu: Octavian Coțescu, George Mihăiță, Coca Andreescu, Tamara Buciuceanu, Florin Piersuc, Ana Szeles, Marin Moraru, Stela Popescu, Eugenia Popovici, Ion Caramitru, Tamara Crefulescu, Amza Pellea, Toma Caragiu, Cornel Coman, Dem Rădulescu, Vasilica Tastaman, Ileana Stana Ionescu, Virgil Ogășanu.

Cinci scheciuri cu o largă arie satirică.

1977. *Profetul, aurul și ardelenii*

R: Dan Pita. Sc: Titus Popovici. Cu: Ilarion Ciobanu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Victor Rebengiuc, Vasile Nițulescu, Gheorghe Visu.

Un western care păstrează toate regulile genului, parodiindu-le în același timp. Aventurile insolite și pline de haz ale unor țărani ardeleni descinși în America secolului trecut.

1978. *Ciocolată cu alune*

R: Gheorghe Naghi. Sc: Vintilă Ornar. Gheorghe Naghi. Cu: Ștefan Mihăilescu-Brăila, Monica Ghiuță, Horațiu Mălăele, Adriana Trandafir.

Întrecerea între două gospodării agricole

Filmografia comediei românești de lung-metraj

colective vecine, ai căror conducători, în arderea lor de a aplica rigorile agriculturii moderne, devin pentru un timp, rivali de neîmpăcat.

1978. Eu, tu și Ovidiu

R: Geo Saizescu. Sc: Alexandru Struțeanu. Cu: Florin Piersic, Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Dem Rădulescu, Ileana Stana Ionescu, Jean Constantin, Vasilica Tastaman, Rodica Popescu.

Comedie estivală, peripeții, coincidențe, momente satirice. O poveste de dragoste cu... muzică.

1978. Melodii, melodii

R. și sc.: Francisc Munteanu. Cu: Jean Constantin, Margareta Pislaru, Cornel Constantin.

Film muzical. O șarjă părintească la adresa tinerilor din afiș de numeroase formații de muzică ușoară.

1978. Totul pentru fotbal

R: Andrei Blaier. Sc: Mircea Radu Iacoban. Cu: Petre Gheorghiu, Aurel Giurumia, Paul Lavric, Ovidiu Schumacher, Gheorghe Dinic, Jean Constantin.

Despre fotbal și despre cei care grăvesc în jurul balonului rotund: fotbaliști, antrenori, soții geloase, colegi, adversari și suporteri.

1978. Expresul de Buftea

R: Haralambie Boros. Sc: Matty Asian. Cu: Dem Rădulescu, Jean Constantin, Sebastian Papaiani, Puiu Călinescu, Coca Andreescu, Nae Roman, Paul Lavric.

O retrospectivă a comediei și a filmului muzical românesc.

1979. Nea Mărin miliardar

R: Sergiu Nicolaescu. Sc: Vintilă Corbul, Eugen Burada. Cu: Amza Pellea, Draga Olteanu-Matei, Jean Constantin, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Sebastian Papaiani, Stela Popescu.

Comedie pseudo-polițistă, în care neașul Nea Mărin este confundat cu un miliardar american.

1980. Singur printre prieteni

R: Cornel Todea. Sc: Dumitru Solomon, Virgil Duda. Cu: Horațiu Măilescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Octavian Cotescu, Hamdi Cerechez, Tamara Buciuceanu-Botez.

Conflictul dintre generații. Comedie satirică.



Ei între ei ași ai comediei:
Ștefan Mihăilescu-Brăila și
Dem Rădulescu în *Grăbește-te încet*



Reușește să facă un gag
și dintr-o simplă apariție
(Dem Rădulescu
în *Șantaj*)

(Urmare din pag. 51)

la noi în sat: la baluri sau la clăci, unii se travesteau, își schimbau vocea și interpretau scenete în stil commedia dell'arte, bineînțeles cu subiecte improvizate, eminate locale și imediate.

— Un fel de brigăzi artistice de agitație avant la lettre.

— Aproape. În ceea ce mă privește, eu eram mai degrabă ursuz și necomunicativ, până când odată, ajuns elev la liceul „Traian” din Turnu Severin, la o lecție de română, profesorul m-a pus să citesc în clasă „Domnul Goe” de Caragiale. Am început să citesc și colegii au început să râdă. M-am oprit din citit, profesorul mi-a spus să continui, am reluat lectura și colegii se prăpădeau de ris, fără ca eu să fi intenționat sau să fi bănuț în vreun fel un asemenea efect. După această năzdrăvnicie, mai mult sau mai puțin involuntară, pentru că oarecare înclinație spre un joc parodic voi fi avut, schimbându-mi poate vocea în timpul lecturii, de la un personaj la altul, începând cu cea oră de română, colegii mi-au zis Goe. Ceea ce nu pot să spun că îmi făcea o plăcere deosebită, eu fiind printre primii din clasă, iar Goe al lui Caragiale, repetent.

— Legea comicului e dură și nu neapărat dreaptă.

— Totuși, fără a mai fi umoristici, văzând că mă supără sau jucându-se mai departe, colegii l-au schimbat de

la un timp pe Goe în Geo și astfel nu mele meu de azi e o poreclă întoarsă pe dos, apropiată de originarul Gheorghe. N-o să vă rețin cu altă aventuri personale în drumul spre comedie, în afară de amintirea filmelor la care mergeam des — toată clasa era acolo și era un adevărat delir la Chașla, la Stan și Bran, la Pat și Patașon...

— Dar, într-o perioadă, acest film nu mai rula.

— Rula încă, prin 1946—1947.

**Comedia a traversat
războiul rece,
nu fără a-i plăti tribut**

— Ca să comprimăm timpul, să zicem, din motive de spațiu tipografic știm că ați făcut studii de filozofie-psihologie, muzicologie și cant iar apoi IATC-ul. Ajungem, astfel, 1957. Nu fusese o perioadă prea fătă din punctul de vedere al comediei.

— Ar fi suficient să ne amintim că Arhiva Națională de Filme nu există, Cinemateca nu există, proiecții speciale de documentare aproape nu existau. În ceea ce privește comedia dintre regizori și actorii colegi c



Filmografia comediei românești de lung-metraj

1981. Pruncul, betrolul și ardeteni

R: Dan Pita. Sc: Francisc Munteanu, după o idee de Titus Popovici. Cu: Ilarion Ciobanu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Jean Constantin, Ștefan Iordache.
S-a bucurat de același succes de public ca și primele două serii.

1981. Șanta!

R: Geo Saizescu. Sc: Rodica Ojog-Brasoveanu. Cu: Ileana Stana Ionescu, Sebastian Papaiani, Silviu Stănculescu, Ion Besolu.
Film polișt în care umorul însoțește discret, dar asiduu, intriga genului.

1981. Alo, sterilizează străbunica

R: Nicolae Corjos. Sc: Rodica Padina. Cu: Sebastian Papaiani, Mimi Enăceanu, Adela Mărculescu, Tamara Buciuceanu-Botez, Ileana Stana Ionescu.
O criză conjugală, rezolvată prin intervenția unui adevărat deus ex machina — străbunica... și firește, prin umorul ei.

1981. Am o idee

R: Alecu Croitoru. Sc: Mircea Radu Iacoban. Cu: Petre Gheorghiu, Valentin Plătăreanu, Ovidiu Schumacher, Jean Constantin, Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Geo Saizescu.
O comedie de situații și de caracter pe baza unui scenariu de o virulență satirică rar întâlnită în comedile noastre. Rămîne... o idee excelentă!

1981. Non stop

R: și sc.: Manole Marcus. Cu: Mitică Popescu, Catrinel Dumitrescu, Constantin Cocoraru.
Momente de viri ale genului muzical coregrafic. Uneori momentele au și umor.

1982. Grăbește-te încet

R: Geo Saizescu. Sc: Ion Băieșu. Cu: Dem Rădulescu, Tamara Buciuceanu Botez, Cornel Vulpes, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Aurel Giurumia, Ileana Stana Ionescu, Radu Gheorghe, Sebastian Papaiani.
Comedie de moravuri. Reușite recitaluri comice ale unor cunoscuți actori ai genului.

Filmografia comediei românești -
întocmită de **Georgeta DAVIDESCU**

Un dialog la un diapazon mai înalt (Tamara Buciuceanu și Geo Saizescu grăbindu-se încet)

nine la IATC, foarte puțini se arătau entați de panta umorului. Mai toți itacau repertoriul grav, dramatic. In ulus, în anii I și II, făceam numai dramatizări și montări scenice, și primii netri de peliculă i-am tras de-abia în nul III. Acum, începînd din anul I, tudenții fac fiecare cite două filme nual. Primul meu film, în anul III, reprezenta transpunerea pe peliculă a unei scene dintr-o dramatizare realiată de mine după „Aventurile bravu- ului soldat Svejk”, iar în anul IV, știți ă am ecranizat „Doi vecini” de Tu- lor Argezi.

— Cum ați ajuns la Argezi, despre are nu învățaseți în școală, care tunci nu era studiat în facultăți și nu xista în librării?

— Tocmai reapăruse, cu un volum e schițe, „Pagini din trecut”, pe care am citit cu nesăț, și în care am des- operit acea schiță, foarte sugestivă entru unele dezvoltări filnice, în li- lia efectelor de comedie care mă ten- au. În același an, pentru că pasiunea entru joc se dezvoltase temeinic în tine și fusesem mereu solicitat ca ctor, de către colegii mei, studenți la egia de teatru, am jucat în spectacol- ul de absolență al lui Dinu Cer- escu, „Peer Gynt”, interpretîndu-l pe irectorul ospiciului.

— Aveați un aplomb, un ritm sce- ic, caricatural în satirizarea otomatismelor, elemente neobișnuite entru tehnica teatrală a timpului.

— E ceea ce am încercat să aplic și în realizarea filmului *Doi vecini*: funcționalitatea automatismelor, paralelismelor, similitudinilor, simetriilor...

— ...care nu erau lipsite de o anumită semnificație polemică, dincolo de limitele ecranizării aceleia studen- tești. Dar cîți ani au trecut de la acel film de absolență pînă la „Un suris în plină vară”, pe care revista „Cinema” i-a premiat, ca și jurul festivalului, la Mamaia?

— Cinci.

— Cam mulți, nu? Verva aceea ju- venilă, care ținea mai ales de apariți- ile dumneavoastră actricești, a putut în aceste condiții să se traducă în verba regizorală dorită? Cinci ani după absolvire, fără contact cu pla- toul, nu te fac oare să simți încorseta- rea unor chingi cu care apoi trebuie să te lupți o viață întreagă?

O satiră cu un contabil
supusă aprobării
unui contabil

Geo Saizescu: Este justă observa- ția. Anii aceia sedentari au fost ani dur, ani triști, în care propuneam fel de fel de subiecte, care nu se apro- bau, conjunctura era nefavorabilă in- tervenției comico-satirice. Mi-aduc

aminte, amuzindu-mă numai retrospectiv, că prezentasem proiectul unei scurte comedii satirice, în care eroul principal era un contabil. Proiectul fusese aprobat de directorul studioului, dar pentru această satiră la adresa unui contabil trebuia să-și dea avizul și o persoană din conducerea studioului care era... contabilul-șef al studioului. Care contabil a opus veto-ul său. Cum îl cunoșteam, m-am dus la el. — Dragă Geo, mi-a zis, țin foarte mult la tine, îmi place cum gîndești, pe deasupra ești și din regiunea mea, dar nu pot să fiu de acord. Stăm atît de prost cu finanțele, că numai asta așteaptă unii, să satisfacă un contabil, adică un om cu finanțele! Așa că, te rog foarte mult, fă-ți eroul inginer, fă-l profesor, fă-l orice altceva! În aceasta ordine de idei, îl putem cita și pe Frank Capra care explică, în amintirile sale, de ce au ajuns americanii la soluția comediei mecanice, burlești. La început, eroii comediei lor aveau diferite profesii, dar breslele au protestat în presă și au dat uneori în judecată pe producători. Producătorii, regizorii și scenariștii au fost atunci nevoiți să schimbe macazul, iar eroii satirizați au început să provină din rîndurile altor națiuni. Dar au început scandalurile diplomatice. Și așa s-a ajuns la soluția salvatoare a unor comedii în care eroii nu prea au nici o apartenență profesională, nu au nici o apartenență națională evidentă, sînt parcă niște entități libere de aceste determinări. Terenul pentru comedia satirică e, deci, minat, deși încurajări ni se adresează insistenț, să pășim înainte.

— Tocmai apăruse însă, cu doi ani înainte de absolvirea dumneavoastră comedia satirică de actualitate, „Directorul nostru” de Jean Georgescu. Oare numai pentru a confirma regula, printr-o excepție?

**Cit de mobilă ar fi
degetele unui pianist,
care ar cînta o dată la trei luni?**

Geo Saizescu: Stopat de pe drumul satirei sociale, am căutat totuși o soluție, am încercat varianta unei comedii lirice, pornind de la literatura lui D.R. Popescu, care în acel moment practica, uneori, un amestec de poezie și umor și îmi dădea posibilitatea de a lansa un personaj comic original. Pentru că totdeauna, problema personajului a fost esențială, și în anii comediei mute, și la cineaștii postbelici. Tati, Pierre Etaix sau Jerry Lewis. În *Un suris în plină vară*, *La porțile pămîntului*, *Belul de sîmbătă seara*, nu am realizat continuitatea personajului la care mă gîndeam, dar am încercat să insist în urmărirea vieții tineretului contemporan și să creionez câteva trăsături ale unui astfel de personaj, mai mult sau mai puțin comic, în stare să trezească interesul publicului, și publicul a primit cu bucurie personajele interpretate de Papaiani.

— În afară de Sebastian Papaiani, afirmat în primul dumneavoastră film, cu cită nostalgie trebuie să evocăm astăzi un actor de talia lui Grigore Vasiliu-Birlic, care ar fi putut susține mai mult decît un serial. Șanse pierdute sau realizate doar parțial

— E un regret cu totul intemeiat. Dar nu e vina actorilor. În cazul lui Păcală, care a întrunit zece milioane de spectatori, există cîteva scenarii scrise de D.R. Popescu, cu continuarea năzdrăvăniilor personajului, dar producătorii... E o lipsă de perseverență.

**„Orice comedie
are
un erou pozitiv
de o mare severitate,
însuflețit
de o imensă poftă
de a înlătura răul.
Acest personaj
pozitiv e însuși
autorul poveștii.”**

D.I. Suchianu

— Sau poate e lipsa unei competiții. Se poate defini un personaj de comedie altfel decît în raport cu alte personaje de comedie, susținute de alți autori? Și Jean Georgescu și Gopo, și dumneavoastră ați apărut pe platouri extrem de rar.

— Țin foarte mult la Jean Georgescu și la Gopo, și dacă fiecare ar fi făcut în fiecare an cîte o comedie, ar fi fost extraordinar! Gîndiți-vă cit de flexibile ar mai putea fi degetele unui pianist care ar exersa la pian doar o dată la trei luni. Cum ar putea el să fie trimis la un concurs internațional? Ia fel, comedia, despre care toți știu și spun că e un gen foarte dificil, ar avea nevoie de un atelier de creație permanent. Știm, de asemenea, cu toții, că în marile școli de comedie nu se lucrează izolat. În afară de regizori, care trebuie să sintetizeze totul, intervin întregi echipe de scenariști, gagmeni și dialoghiști, pentru fiecare film în parte. Nu mai vorbesc de autorii clasici, dar nici cei din epoca noastră — René Clair, Pietro Germi, De Sica, Dino Risi, niciunul nu lucrează singur. Un atelier de creație pentru comedie ar trebui să facă ceea ce făcea cafeneaua literară de altădată, în care se întîlneau scriitorii, actorii, plasticienii, muzicienii, într-o ambianță socială care cultiva poanta, vorba de duh, competiția inteligențelor, corectîndu-se, ascuțindu-se, rafinîndu-se, căpătînd strălucire. Umorul fiind prin excelență un liant social, dialog și comunicare cu publicul cel

mai larg, iar în cinematografie, mai ales, o chestiune de conlucrare și de climat.

**La ce se gîndește
un regizor de comedie
și la ce nu se gîndesc colaboratorii
săi**

— Să trecem la capitolul proiectelor.

Geo Saizescu: În tentativa de a găsi noi filioane de subzistență pentru comedie, contez în continuare pe colaboratorii mei vechi, D.R. Popescu, Ion Băieșu, dar solicit și alți scriitori, care poate n-au practicat sau au practicat rar genul comic, cum ar fi Titus Popovici, Dinu Săraru, Eugen Barbu, Petre Sălcudeanu, Fănuș Neagu, Valentin Silvestru, Tudor Popescu și alții, mai puțin cunoscuți sau care eventual nu s-au manifestat încă cinematic, dar ar putea să o facă.

— Intenționați să-l abordați separat sau vă gîndiți să-l întruniți, poate, odată, pe cîteva dintre ei, pe același generic?

— Eu mă gîndesc. Dar nu prea se gîndesc ei. Pentru că, în afară de chingile despre care vorbeam înainte, mai sînt și altele. E cel mai mare păcat, pentru că sîntem atît de dotați cu oameni de mare spirit și de mare strălucire, și printre scriitori, vîrstnici sau tineri, și printre actorii!

— După cîte știm, nu v-ați limitat la regia de film. Ați lucrat și în teatru, și la televiziune, spectacole care, reafirmîndu-vă înclinația spre comedie, v-au arătat receptiv la tematici și specii depășind umorul buf sau celelalte formule încercate în filme.

— Am pus, într-adevăr, în scenă, la teatru sau la televiziune, „Acești îngeri triști”, „Ciuta”, „Jocul de-a vacanța”. Lucrări în care umorul, comedia sau satira erau grefate pe o structură dramatică. E o soluție la care mă gîndesc de ani de zile, stimulată mai ales de D.R. Popescu, cu „Pasărea paradisului”, de pildă. Ar fi varianta unor filme-confesiune, filme despre tineri, nu neapărat în cheile comică, dar nici lipsite de umor. Ați pus, deci, o întrebare binevenită pentru mine, într-un moment cînd încerc o deschidere către o nouă vîrstă a comediei, vîrsta la care ea se îmbină cu drama, așa cum dramele se luminează prin umor.

— Vă mulțumim și vă dorim succes.

Val S.

să rîdem și în proză

Păcălească

În timp ce se realiza filmul Păcălă, Dumitru Radu Popescu, în postură de scenarist, i-a trimis regizorului Geo Saizescu textul alăturat, fără nici o legătură directă cu filmul în lucru, dar strîns legat, fie și ca joc ocazional, de fascinația exercitată de celebrul personaj popular

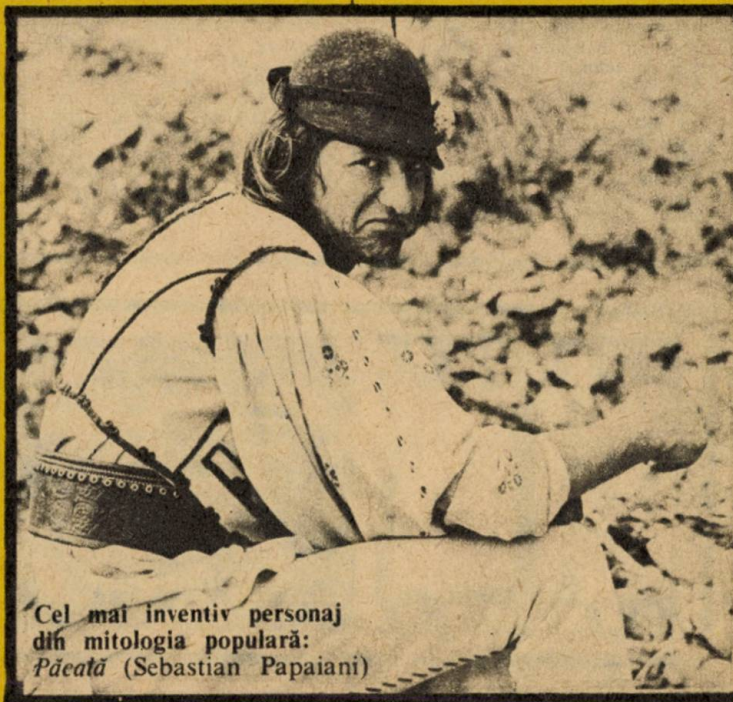
M-am întîlnit cu fratele meu Păcălă și l-am întrebat ce mai face și mi-a răspuns că nu face nimic. Cînd nu faci nimic, înseamnă că totuși faci ceva, și el mi-a zis că, într-adevăr, el nu stă degeaba, se gîndește cum să se ducă la moară. Se teme să se ducă la moară, c-a mai fost odată. Mi-a zis: — Înainte cu trei zile de a mă naște, mamei i-a venit poftă de pîne proaspătă și cum n-avea griu măcinat și n-avea cine să se ducă la moară, că nu era nimeni pe acasă, l-am zis eu mamei: — Lasă că mă duc eu la moară! Și umplui patru bol cu griu, îi pusei în car, prinsei șase saci la jug și plecai la moară. Măcinai. La întoarcere, mă apucă o sete grozavă. Apă în jur — ca-n palmă. Cînd, iată, văd un lac înghețat, căci ne aflam, am uitat să spun, în luna iulie. Cu ce să sparg gheața? Mă gîndesc pînă cînd, nici una nici alta, îmi iau capul de pe loc și poc! poc! poc! sparg gheața cu el. Băui apă, dar fiindu-le și la saci sete, îi adăpai și pe ei.

Merg mai departe. Ce aud? O ciocănitură. Să fie vreo ciocănitură? mă întreb. Mă uit și ce văd!? O jumătate de om, călare pe o jumătate de urs, batea mazăre într-un vîrf de nuc. Boabele rămîneau în nuc și păștile cadeau jos. Bă, ce minune! zic. Dar ăla zice: — Nu te mira de mine, miră-te de tine, că umbli fără cap. Ma pipăi eu: da, n-aveam cap, mi-l uitasem la lacul unde băusem apă. Las carul și mă întorc la lac. Dar acum, drăciel! Capul nu se lăsa prins! Fug după el, nimic, nu-l pot prinde. Mîșelul de cap își făcea de cap — își făcuse picioare de trestie și acum se da pe gheață! Cum să-l prind? Ca fără cap se mai descurcă omul, uneori se descurcă chiar foarte bine, dar nu-ți stă frumos să umbli fără el, cu pălăria pe umeri. Deși e mai bine fără cap, că nu te doare capul. Și nu te plouă în cap. Și nu te bate nimeni

capul și hop! îl pun la loc. Și plec mai departe, dar cum mă grăbeam, n-am bagat de seamă că mi-am pus la loc capul cu ceafa înainte și cu nasul înapoi. Și plecai mai departe cu fața spre îndărăt și privind înainte cu ceafa. Și mergînd așa, cad într-o groapă, că mai sînt gropi, nu s-au astupat toate cu proști.

Cum să ies din groapă? Alerg repede acasă, iau o scară și ies teafăr din groapă. Și ajung acasă cu griul măcinat. Mama se puse la frămîntat făina, mîncă pîne proaspătă și după trei zile mă nascu pe mine.

Așa că acum, zice frate-meu, stau și nu fac nimic și mă gîndesc, să nu ma mai duc la moară odată? Și ce-ai zice eu atunci de m-aș întîlni cu mine



Cel mai inventiv personaj din mitologia populară: Păcălă (Sebastian Papaiani)

la cap. Și nu ți se urcă gîrgăunii la cap. Și nu are cine să-ți taie capul. Singura greutate e că te dor picioarele: căci se spune: de n-ai cap, vai de picioare. Așa că aveam nevoie de cap, ca să nu mă doară picioarele și ca să am pe ce să-mi atîrn pălăria și să n-o duc în mină.

Dar cum să-l prind, că se dădea pe gheață cu picioare de trestie?! Aprind trestia cu iască, trestia arde, îmi prind

pe drum? Mai bine stau așa și nu ma mai gîndesc, mi-am luat capul în palmă și l-am pus sub mine, ca să am pe ce sta și să nu mă tragă umezeala la coaste. Și e bine așa, nu te mai dor nici măselele! Și mă uit la tine și te întreb: tu de ce ai capul cu fața înainte și de ce îl porți pe umeri?

Dumitru Radu POPESCU

comici
vestiți
ai ecranului



Chaplin:

**la granița
dintre
lacrimă și ris**

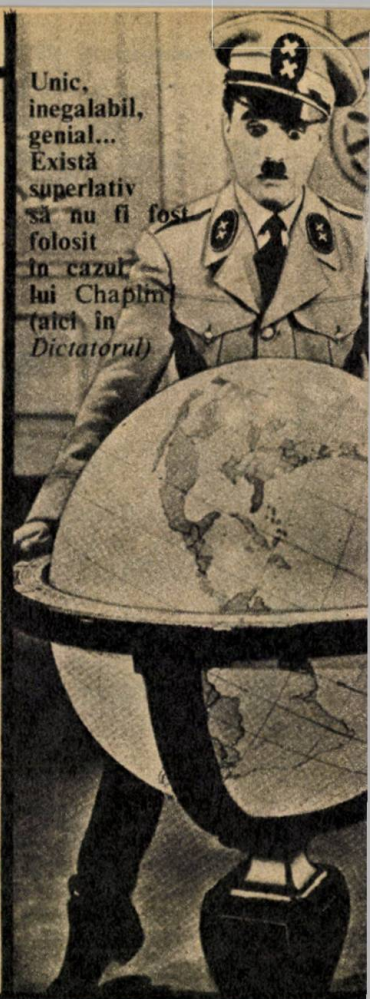
Un nume care se leagă, într-un fel, de însăși nașterea și afirmarea cinematografului ca artă. Reamintindu-ne — mereu și mereu — cine este și de unde vine, este nu numai un act de istorie, ci și de recunoștință. Căci acela care s-a născut la 16 aprilie 1889, într-o mahala din sudul Londrei, pe Kennington Road la nr. 287, a dăruit semenilor săi — greu încercați în acest secol — una din cele mai importante contribuții în tezaurul lor spiritual, un mesaj al încrederii în om și în destinul său pe acest pământ.

Își începe cariera ca interpret de music-hall în Anglia. În 1914, debutează ca actor de film la Hollywood (compania „Keystone”) și realizează 35 de scurt metraje comice — în cel de-al doilea film, intitulat *Curse auto pentru copii*, aparținând întâia oară sub înfățișarea personajului ce-l va aduce celebritatea mondială: Charlot. Generații întregi aveau să împartă amărăurile și necazurile cu Charlot. Char-

lot vagabond, șomer, misionar al „Armatei salvării”, Charlot care a dormit sub poduri și la azil, a fost mobilizat și a stat mult timp în tranșeele primului război mondial, a încercat numeroase profesii: măturător, muncitor, la banda rulantă a unei mari uzine moderne, boxer și paznic de noapte, a lucrat la circ și a stat la închisoare, a căutat aur și a fost hoț, dar ce n-a făcut acest proverbial ghinionist, care avea geniul de a se insinua în sufletele oamenilor, la granița insesizabilă dintre lacrimă și ris.

Filmează succesiv la companiile „Essanay” — 14 scurt metraje în 1915; „Mutual” — 12 filme, 1916—1917; „First National” — 8 filme, 1918—1922 — printre care celebrele *O viață de cline*, *Charlot soldat*, *Picniul*, *Pelerinul*. Din 1923, activează în cadrul companiei „United Artists”, fondată de el însuși împreună cu Mary Pickford, Douglas Fairbanks, D.W. Griffith și William Hart.

Unic,
inegalabil,
genial...
Există
superlativ
să nu fi fost
folosit
în cazul
lui Chaplin
(aici în
Dictatorul)



comici
vestiți
ai ecranului



Jean Constantin:

**irezistibilul
cupletist
aspiră
la un rol
de prim-plan**

O dinamită comică sau cel puțin o suită de pocnitori care explodează în scenă, pe marele sau pe micul ecran, cu o forță pentru mulți irezistibilă. Născut la 21 august 1928 la Tekirghiol, urmează cursurile Școlii populare de artă și debutează ca actor de revistă la Constanța, câștigându-și în anii '60 o crescândă reputație printre iubitorii genului. Explozând cu dibăcie un comic de situație savuros, direct cultivat la

școala cupletului revuistic, el apelează deseori la umorul verbal, la efectele dicțiunii sale particulare și la recuzita de gen a bastonadelor clasice. Îi convin ipostazele tipologice variate, surprinzând prin dezinvoltura și ingenuitatea cu care neagă sau contrazice aparențele.

Este frecvent solicitat pe platourile de filmare, pentru a „colora” filmele dramatice cu hazul

său. De aici și riscurile partiturilor sale, concepute de cele mai multe ori ca momente în sine, menite să agrementeze prea serioasa desfășurare a cutărui film din seria *Haiducilor* lui Dinu Cocea sau a filmelor polițiste realizate de Sergiu Nicolaescu sau a altora semnate Mircea Drăgan, Mircea Mureșan și alții. A apărut însă și în distribuția unor comedii sau filme muzicale — *Brigada diverse... Nu filmăm să ne-amuzăm*, *Operațiunea Monstrul*, *Melodii melodii*, *Pruncul petrolului și ardelenii* — în care sarcinile sale au căpătat o pondere sporită, iar contribuția sa a devenit mai consistentă.

Regretatul Alexandru Bocăneț — care l-a distribuit în unicul său film, *Gloria nu cîntă* — pregătea un nou scenariu pentru realizarea căruia îi rezervase una dintre partiturile de prim-plan, considerând că a venit timpul ca Jean Constantin să dețină și un rol principal. Cine-i va oferi, totuși, lui Jean Constantin, șansa prim-planului cinematografic?

creînd operele sale de căpății: Goana după aur, Luminile orașului, Timpuri noi, Dictatorul și Luminile rampei. După 1953 — dată la care se stabilește în Europa, ca reacție la atitudinea ostilă întreținută în S.U.A. de propaganda cercurilor antidemocratice — își realizează ultimele filme, de parte de locurile natale. A trecut în eternitate la 25 decembrie 1977, în micul oraș elvețian Vevey, unde se autoexilase în ultima parte a vieții.

„Ținuta lui, îl definea Chaplin pe Charlie, îmi permite să-mi illustrez concepția despre omul simplu, obișnuit, despre oricare dintre acești oameni și, deci, despre mine însumi. Melonul prea mic e simbolul luptei pentru demnitate. Mustăcioara e cetezanța. Jacheta prea strîmtă (...) o provocare la adresa galarieriei, a splendorii, a tot ceea ce e propriu societății înalte. Omulețul meu se străduiește cu încăpăținare să țină piept lumii, dar deseori dă greș și lucrul acesta îl știe și el destul de bine. Îl știe așa de bine, încît poate să ridă de el însuși și chiar să-l bată puțin joc de el...” Charlie simbolizează triumful umanismului asupra nedreptății, inegalității și împlinirii, dorința și speranța oamenilor de a putea domina ostilitățile din lume, de a învinge împotriva societății și a lucrurilor care îi înconjoară, prin duioșie, generozitate și umor. Serghei Eisenstein observa că percepția comică a lumii la Chaplin derivă din însușirea unică a artistului „de a vedea lumea cu ochi de copil”. Ne oprim aici, intrucît despre părintele lui Charlie e vorba mai pe larg la paginile 135—141 ale acestui Magazin estival.



Dacă nu o bombă, o petardă
(Jean Constantin)



Octavian Cotescu:

„a face comedie înseamnă a rîde puțin și de tine însuși”

„Comedia este de cea mai bună calitate atunci cînd, rîzînd de o situație comică sau de un personaj comic, rîzi puțin și de tine însuși”. O asemenea aserțiune validată de un actor care înțelege comedia ca fiind inteligența individului de a se depăși pe sine, ne trimite la sensul înalt al vocației artistice.

Născut la Dorohoi, la 4 februarie 1931, Octavian Cotescu se consacră de timpuriu teatrului, absolvind în 1950 Institutul de Artă din Iași („viata mea e teatrul, fără teatru nu pot trăi”). În anul absolvirii, debutează pe scena Teatrului Municipal din București, sub îndrumarea Luciei Sturdza Bulandra, cîștigîndu-și rapid o notorietate meritată, atît în repertoriul de dramă, cît și în cel de comedie. Doua întâlniri creatoare l-au marcat apoi destul de actoricesc: Lucian Pintilie („am început să descopăr, datorită lui și alături de el, bucuria de a avea atitudine în profesia de actor, de a evita confundarea totală cu personajul”) și Liviu Ciulei („de la el am învățat absolută necesitate ca actorul lucid, conștient, să aducă, în orice gen, adevărul pe scenă”). A existat și o a treia întâlnire decisivă: Teatrul lui Teodor Mazilu. Odată cu Gogu din „Proștii sub clar de lună”, descoperim în Octavian Cotescu actorul care încetățenea pe scena românească acea detașare ironică de personaj, cu efect comic irezistibil, autoparodiare, autosatirizarea necruțătoare, ca expresie a unui stil de joc modern, în care finețea observației sociale se conjugă cu subtilitatea efectului umoristic.

Debutază pe ecran în 1960, în **Portretul unui necunoscut** (regia: Gh. Turcu), atrîgînd efectiv atenția spectatorilor prin creațiile realizate în **Dragoste lungă de-o seară** (regia: Horea Popescu) și **Diminețile unui bălat cuminte** (regia: Andrei Blaier). La concurență cu teatrul — unde repurtase succese de prestigiu în spectacolele Municipalului și Teatrului Mic, în teatrul radiofonic sau la televiziune — alături de activitatea didactică (după 1960), cinematograful îi oferă șansa de a se afirma deopotrivă în toate genurile.

Tentativele sale de a se exercita pe platourile de filmare și în registru comic s-au numit **Operațiunea Monstrul** (regia Manole Marcus, scenariul Titus Popovici), **Bunicul și doi delincvenți**

minori (r.: Maria Callas Dinescu; sc.: Petre Sălcudeanu), **Saltimbancii** (r.: Elisabeta Bostan). Evoluții demne de reținut, conferind multe dintre datele afirmate de interpret pe scenele teatrelor, dar totuși puține la număr și fără anvergura la care talentul acestui



Comic modern prin excelență
(Octavian Cotescu)

actor ne dădea și ne da dreptul să ne așteptăm. Este implicit un îndemn pentru cinematografia noastră, fiind vorba de unul dintre actorii care argumentează posibilitățile sale superioare.



festivaluri:
Cannes '82

Cannes-ul în afara filmelor

- file de maculatur -

Invazia

La această ediție, cifra rotundă a ziariștilor (invitați și acreditați, neinvitați dar acceptați, acceptați dar necazați, cazați dar nu în Cannes, ci în localitățile învecinate, mai departe de epicentru, mai sus de Coastă etc.) a fost de 2500. Cifra profesioniștilor înmatriculați trece repede peste 10 000. Cifra amatorilor sosiți în localitate fără să anunțe pe nimeni, și în conse-

crească vertiginos cifra de afaceri a industriei hoteliere, înviorează și bis-trouriile cu fețe de masă cadrilate și magazinele cu prețuri neafișate de pe rue d'Antibes; umple vilele cu „acces intezis”, dar și pensiunile modeste de dincolo de gară; sporește clientela restaurantelor tip la belle époque, dar și a pizzeriilor cu prețuri populare din portul vechi; schimbă imaginea strazii, ritmul vieții, deverul taximetristilor, reglementările parkingurilor; aduce un alt tonus, tonusul noctambulilor gata să stea în sala de vizionare până la 5 dimineață ca să vadă și să audă *Parsifal*; aduce aerul fotogenic al unei lumi obsedată să fie mereu în formă, căci cine nu-i în formă,

Echilibrul

Mai intelectual, mai idealist, ba s-ar putea zice, mai lunatic, festivalul de la Veneția care înregistrează și el anul acesta o vîrstă memorabilă (50 de ani), a încercat să se sustragă din această stare de concurs: a desființat premiile; a tratat cu răceală pe producători; a privit cu superbie latura comercială a faptelor; a dorit să excludă din programul lui business-ul. Așa cum se știe, tentativa jocului pur a eșuat. Festivalul din lagună a intrat în agonie, apoi în moarte clinică. Cînd totul părea definitiv pierdut, Lazăr a înviat datorită unei înțelepciuni de ultimă oră inoculată de un fost rival, de Cannes, devenit între timp, în special după experiența din mai '68, profesor de realism. Realismul acesta e robust, șiret s-ar putea spune, căci el, cel puțin deocamdată, nu pare dispus să se predea cu arme și bagaje nici unei tutele, deși cercurile de dreapta îi reproșează palmariile sale „excesiv de politizate”, îndepărtarea lui programatică de divertisment, de filmul de mare spectacol, etc.

Evenimentul
cel mai important
al ediției: *Missing*
(*Dat dispărut*)
de Costa Gavras

● Parlez-vous english?

Cannes-ul e preocupat să țină balanța între filmul angajat și filmul așa-zis comercial, vrea și reușește să creeze o ambianță intelectuală, fără ca să jignească pe difuzorii amatori de rețete, dacă se poate fabuloase (în 13 zile au fost proiectate și spre delectare dar și spre vinzare, 427 filme). Cu toate eforturile de imparțialitate, numai cine nu vrea nu poate să ignore că în ultimul deceniu influența americană crește masiv și în toate direcțiile. Unele direcții sînt invizibile pentru marele public (contracte, aranjamente și angajamente financiare, tranzacții între diferite corporații). *Majors*-ul a fost anul acesta locomotiva financiară. Alte influențe sînt bătaioare la ochi și mai ales la urechi. De la an la an, festivalul se anglofonizează. Numărul filmelor americane prezentate în versiune originală se înmulțește spre enervarea localnicilor care se trezesc neavizați, la un film numit *Jacqueline Bouvier Kennedy*.

cîntă fără porte-carte (care anul acesta se numește, nu fără schepsis, badge), cifra acestor anonimi iubitori de film, sau de staruri, sau de starlete, sau pur și simplu de febra, de vinzoleala produsă de eveniment — rămîne mereu necunoscută. Precizate sau nu, cifrele acestea se simt. Localnicii le simt sub forma unei invazii ciclice, plăcută, aducătoare de pitoresc, de extravaganță, de „lume bună”, dar mai ales de venituri. Festivalul face să

cine n-are pas elastic, ten bronzat, dantură perfectă, smile publicitar, iz de after shave, pierde seducția, respectiv spiritul competitiv, iar mai presus de orice festivalul este competiție, infruntare, scor, chef de a învinge și acest chef trebuie biciuit în toate felurile, inclusiv prin dublarea meciului artistic cu meciuri propriu-zise: turneu de tenis, concurs hipic, concurs de popice, concurs de iole, concurs de jogging.

Filmul este o acadă în stilul filmelor cu Deanna Durbin. Dulcea domnișoară de familie bună intră în conflict cu autoritățile colegiului pentru că, vai, vai, a lăsat să cadă în poala unei profesoare, din greșală, firește, torta cu frișcă. Localnicii, care s-au bucurat să vadă, chiar și prin procură, pe mult discutată Jackie, ex first lady, ex-Onassis, sint dezamăgiți și furioși cîd o aud pe mademoiselle Bouvier vorbind englezește și încă fără subtitluri. Nu spun că subtitlurile le fac plăcere, dar, în extremis, sint dispuși să le accepte. Nu-i cazul! Producătorii americani socotesc că publicul anglofon de la Cannes este suficient de important ca să se dispenseze de prezența francofonilor cu mijloacele pecuniare prea reduse.

Nu numai în săli, la palat, la standuri, dar și pe Croazetă, la chioșcuri, și prăvălii — parlez-vous français?—ul nu mai funcționează ca altădată. Vizitatorii transoceaniți, precum se știe, nu prea au talent la limbi străine și nici nu-i prea interesează idiomurile din Lumea veche. Nepoții lui Voltaire, artiști, comercianți, intermediari, chelneri, recepționeri, lift-boys, băieții de mingi, știu că fără english spoken nu se mai poate.

Dealtfel, de cîțiva ani, festivalul editează zilnic un buletin en anglais (Screen). În schimb, în celelalte două buletine ale festivalului, numărul coloanelor scrise în franceză se micșorează vîzînd cu ochii. Prima pagină din *Le film français* e supraintitulată chiar English spoken.

● Negustorii de celebritate

În treacăt fie zis, filmul mai sus pomenit face parte dintr-un sort de produse din ce în ce mai răspîndite. Sint filmele unor financiaru cu fler, așa-numii „făcători de bani” care ce s-au gîndit? S-au gîndit că e bine să exploateze curiozitatea mulțimilor nu numai după ce idolul a murit (cum a fost cazul lui Elvis Presley), ci și cînd acesta e în viață, cald. Moda autopsiilor pe viu a prins, mai ales că ele sint foarte abil și decorativ truccate. Ea vine în prejungiarea așa-numitei prese de scandal, care nu e întotdeauna scandalosă, ci doar zgomoasă, amatoare de indiscreții, ahtiată de nimicuri, gata să treacă peste cadavre. În ultimul deceniu amatorii de jurnalism la gaura cheii s-au împuținat. Tîneretul — el e principalul client — „tineretul din ziua de azi”, liberalizat, politizat, n-are capul la cancan-uri de alcov. În căutare de noi debusee, exploratorii secretelor intîme ale persoanelor în vogă s-au mutat pe platouri, E de notat că zelul acestor negustori, în general fără prea multe scrupule, în fața peliculei de celuloid devine, brusc, precaut. Starurile sint susceptibile, certărețe, ele sar ca arse, ele sint oricînd gata să dea în judecată cînd vîrsta lor a fost rotunjită cu un an, cînd sint suspectate de operații cosmetice. Ca să nu le vexeze, producătorii au hotărît să le flateze. Rezultatul? Produse roz desti-



Una din cele mai celebre actrițe ale Americii:
Diana Keaton
în filmul *Luna de pe cer*
de Alan Parker

nate unui public, mai ales feminin, cam veștejit biologic, romantic, leșinat după fast, obsedat de dorința de a pătrunde, fie chiar și virtual, în secretele unei lumi inaccesibile lui: le tout-Paris, le beau monde, high-life, jet-set. Numiți-o cum vreți. Văduva fostului președinte Kennedy a fost și a rămas obiect de curiozitate bolnavicioasă. Această curiozitate este comercializată cu zel și de cinematografie. Acum cîțiva ani, cuplul J.K.—Onassis a ispirat un film menit să facă ravagii. Cum și cei mai sireți negustori se pot înșela din cînd în cînd, casele de bilete n-au fost, totuși, luate cu asalt, deși filmul era interpretat de Jacqueline Bisset și Anthony Quinn. Comercianții de viață personală continuă însă ofensivă. Un eveniment monden atît de surexcitant cum a fost căsătoria prințului Charles, bineînțeles că nu putea nici el trece nestors de cine-dolari. Un producător isteț a avut ideea să transpună cinematografic regala idilă. El a căutat și a găsit o sosie pentru finăra mireasă. A căutat și a găsit o sosie pentru mirele alția ani hărțuit de paparazzi, și, iată, în curînd, pe ecranele lumii: *Povestea Lady-ei Di și a lui Charles* în interpretarea lui Christopher Baines și a Catherinei O'Xenburg. Interpreta, precizează producătorul — a fost aleasă din 200 de candida-

uneori și sub semne ceva mai inteligente. În timpul festivalului, în Cannes, dar și în alte localități, librăriile expun cărți în legătură directă sau indirectă cu evenimentul.

Pentru festival editurile scot cu predelecție cărți de cinema, unele legate direct de filmele din competiție. În librăria amenajată în incinta palatului, ca și în librăriile din oraș, Aldo Tassone — *Le cinéma italien parle*; François Truffaut — *Les films de ma vie*; Dictionnaire mondial des comédiens; Jean Renoir — *Oeuvres de cinéma interdites*; Louis Buñuel — *Mon dernier soupir*; Philippe J. Maarek — *La censure cinématographique*; Jacques Mazeau — *Les destins tragiques du cinéma* etc. În program un film despre Brel, în vitrine o carte despre Brel. În program, filmul lui Scola: *Noaptea din Varennes*, în vitrine romanul „Noaptea din Varennes”. La televizor: foiletonul Dallas, în vitrine trei cărți despre Dallas: romanul Dallas; *Femeie din Dallas* (analiza psihosociologică a prototipurilor feminine americane din serial: mama-sef de clan, femeia competitivă; soția-tradițională; femeia de afaceri etc.) *Bărbați din Dallas* (analiza psihosociologică a personajelor masculine...) etc. etc. etc.

● Patronul e incognito

Cele mai influente persoane din festival nu mai sint demult vedetele

● Un film, o carte...

Fantezia comercianților evoluează,



In Noaptea din Varennes,
Marcello Mastroianni
joacă rolul
lui Casanova

de pe giganticele reclame, ci persoane necunoscute marelui public, figuri care nu spun nimic, de aceea fotografiile nici nu se reped în calea lor, le lasă să treacă fără să le strige pe numele cel mic, iar ele, eminențele cenușii, chiar trec recunoscătoare printre acei candidi care nu știu cine sînt hegemonii chermazel, patronii care în travesti trec incognito, trec în șort înflorat, în smoking, în pijama, în caftan, în burnus, în saboți, în „șlapi”, în cămăși cu jabouri, în maiouri publicitare, în jeansi rapanoși. Vestimentația festivalului și-a pierdut demutul codul, codul eleganței obligatorii de la începuturi, codul anti-eleganței intrat în vigoare după mai '68, cînd s-a abolit „ținuta de seară obligatorie”, cînd de bon-ton erau pantalonii peticiți și rochiile de talcioc. Anul ăsta, bărbatii, contra 30 de franci, împrumută de la garderobă „cravată neagră” de rigoare la spectacolul de seară, iar frumusețile feminine par mai curînd preocupate nu atît de ce pun, cît de ce scot de pe ele. Anul ăsta vestimentația nu contează. Con-

tează telefonul fără fir, purtat în buzunarul de la sahariană. Un puști care se respectă străbate Croazeta pe patine cu roțile și căști la urechi. Un producător care se respectă nu iese din hotel și nu intră-n piscină fără cutiuta dreptunghiulară. El are permanent nevoie să comunice cu agenții săi, cu secretarele sale. Numai naivii își imaginează că acest téléphone sans fil e doar o goangă, un gadget. E materializarea ideii că da, asta nu-i o simplă vorbă-n vînt, time is, într-adevăr, money.

● Asfixia prin reclamă

Cele trei buletine ale festivalului de care aminteam mai înainte reflectă cu destulă fidelitate raportul între film ca artă — și film ca industrie și comerț. În pagina întîi interviurile celor mai notorii realizatori stau cot la cot cu

interviuri acordate de înși despre care marele public nu știe mai nimic, inclusiv faptul că de acești înși depinde soarta unui Antonioni, care se declară istovit nu de creație, ci de eforturile mereu prea grele, mereu prea lungi, pentru a găsi finanțatori.

Reclama propriu-zisă ocupă, dealtfel, mai mult de două-treimi din spațiul tipografic al revistelor de tiraj neconfidențial. Publicația cea mai grea (grea în sens fizic) din festival rămîne **Variety**-ul care scoate în fiecare an o ediție specială dedicată Cannes-ului. Numărul respectiv e voluminos și greu ca plumbul, de aceea e și servit în sacoșe speciale, negre și rezistente, dar mă tem că nu puțini dintre ziaristi renunță la uriașul tom, din groaza de a se plimba o zi întreagă cu un obuz în sacoșă. Excesul de reclamă, de foi publicitare, de plante, de fluturași răspîndiți pe mașini, de file volante întinse tam-nesam oricărui pieton — duce la un moment dat la blocaj. Destinatarul nu mai vrea sau nu mai poate să înghită. Nu-l mai interesează să afle. Hirtia e mototolită înainte ca pietonul să-si fi aruncat ochii pe ea. Mitraliat din toate colțurile cu imagini, cu sloganuri, omul de pe Croazeta refuză să mai privească afișul. Nu-l mai interesează ziarul electronic care rulează ultimele știri pe fațada Carlton-ului; nu-și ridică ochii spre avioanele care bizie deasupra tărîmului, filfiind chemări scrise cu litere uriașe. Panourile se anihilează reciproc. În uriașa zumzăială vizuală nu se mai remarcă decît un perete rămas, ca prin minune, gol. Așa se întîmplă și la discotecă. Onorata cliențelă își dă seama că tonomatul funcționează numai în clipa în care o persoană excedată de decibeli a pontat un disc de liniște.

● Festivalul și mass media

Mai mult decît oricînd cotidienele au acordat anul ăsta o atenție cu totul specială festivalului. (Oficialitatea a procedat la fel, de vreme ce unul din recordurile acestei ediții este numărul miniștrilor și al persoanelor oficiale participante. Niciodată Cannes-ul, atît de sensibil la protocol, n-a beneficiat de o asemenea constelație de demnitari). Desigur, tonul și substanța comentariilor difereau de la ziar la ziar, de la revistă la revistă. Verdictele se băteau adesea cap în cap. Fiecare publicație vedea în festival „altceva”. Baroncelli și Marcorelles de la **Le Monde** nu vor putea rivaliza niciodată cu domnul J.V. Cottom de la **Ciné-télé-Revue**. Nici n-ar dori-o! Interesant, repet, mi se pare efervescența produsă în mass-media de un eveniment artistic, în care, totuși, cinematografia gazdă avea să fie marea perdanță. **Le Figaro**, **Le Matin**, **France Soir** scoteau cotidian suplimente pentru Cannes. Nici un film figurînd într-un compartiment, oricît de modest, al festivalului n-a rămas nerecenzat de echipa de la **Le Monde**. Pe **Antenne 1**, **2** și **3**, zil-

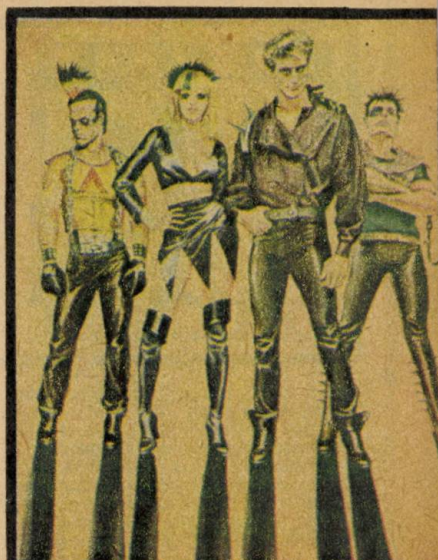
nic: „În direct din Cannes”. Frapante în aceste reportaje, realizate întotdeauna pe viu, era gravitatea. Mulți dintre spectatori așteptau vedete, toalete, starlete. Echipa ORTF-ului oferea interviuri sobre, discuții profesionale și politice, dezbateri aprinse. Citeva dintre ele au fost conduse de faimoasa Anne Gaillard, supranumită cea mai hârțuitoare ziaristă franceză. Reputație onorată până la centimă. Animatoarea prezida cu autoritate două săli, sala unde se afla fizic, unde erau bossii televiziunii și ai producției și o altă sală unde se adunaseră realizatorii, criticii. Cele două săli comunicau prin circuit-tv și prin degetul arătător al gazetaritei. El, degetul, străpungea aerul ca un briceag, desemna vorbitorul, interoga, apostrofa, soma, puneu punctul pe i sau puneu punct pur și simplu. Ii puneu brusc.

Anne Gaillard are glas înalt și o tinută de justițiar grăbit, sec, dur. Feminitate? Gentilețe? Întrebări cu mânuși? Tact? Ia să mai terminăm cu tactul — are aerul că ne spune zmeoaica. Producătorul X lipsește. Scaunul lui a fost lăsat gol. Jurnaliștii îi cere operatorului să-l filmeze așa, gol. Pentru efect psihologic. Știti de ce lipsește domnul X? Ziarista are o vădită plăcere să-l dea de gol în public pe domnul X. Lipsește — spune ea — pentru că are un dîneu cu președintele Columbiei. L-am rugat să amîne puțin, dar a zis că americanii iau masa de seară devreme!

După ce-l termină, în contumacie,

pe domnul X, matadoarea trece rapid la ronțăirea persoanelor de față: „O, cit de amabili sinteți unii cu alții! Cine v-ar auzi, ar zice că vă iubiți ca frații, dar azi dimineată, cînd erați pe plajă, țineți minte ce-mi spuneți? Țineți minte cum vă sfîșiați?” Habar n-am de unde vine forța hipnotică a acestei femei, specialistă în întrebări-ghiolină. Nababii și mandarinii se fisticesc în fața ei și îi răspund ca niște școlari care vor neapărat premiul întâi și țin morții să aibă 10 la purtare. Ea îi repede pe toți, dar toți se dau de ceasul morții să se explice, să se scuze, să lase cu fața curată. Cinematograful francez merge bine — zice un producător prosper, înarmat cu cifre comparative, cu date statistice, cu diagrame. Cu arătătorul ținut pe verticală, în expectativă, doamna Gaillard îl ascultă ce-l ascultă, apoi repezind spre el degetul cu care conduce ostilitățile îi cere să precizeze grabnic „care cinematograful francez merge bine? Ați uitat ce s-a nîtmplat cu Eustache?” Ziarista poate să-ți placă sau să nu-ți placă, dar spectacolul coridei devine, la un moment dat, fascinant. Disputele provocate de ea te lasă să intri cu privirea în măruntaiele Marelui mecanism. Cannes-ul nu e decît una din nenumăratele biețe care-l face să funcționeze, să avanseze (încotro?), să pompeze în noi speranță că filmul poate fi și altceva decît un vis imbuteliat, decît un coșmar în prelungirea altor coșmaruri.

Ecaterina OPROIU



un film avertisment

Într-un festival dornic de a echilibra tendințele contrarii: filmul tranchilizant și filmul coșmaresc



comici
vestiți ai
ecranului



Louis de Funès:

**veșnicul
ghinionist
își ia revanșa,**

comici
vestiți
ai ecranului



În filmul lui *Le Chanois*, Tata, mama, bona și eu, juca rolul vecinului. Era un interpret de planul doi, care ne atrăgea totuși interesul. Cei care mizaseră pe el, aveau însă să-și vadă speranțele încununute de succes abia în 1958, când regizorul Yves Robert îi oferă șansa unui rol principal în *Nevăzut, necunoscut*. De atunci

grandorii, *Omul orchestră*, *Aripioară sau picior*, *Zizania* și cite și mai cite, fără a uita orgoliul de a ne oferi și un Avar, în care Molière îl servea pe De Funès, fără ca geniul dramaturgului francez să sărăcească prin ceva.

O cariera ambițioasă, începută tirziu (s-a născut la 31 iulie 1914, a debutat în cinematografie în 1945 după ce își încercase norocul ca blănar, comis-voiajor, contabil, pictor-decorator, urmînd apoi cursuri de actorie cu René Simon și apărînd în emisiuni radiofonice și în spectacole de cabaret), o carieră de maturitate care consacră vocația unui comic aflat în buna tradiție a umorului popular, de mare accesibilitate, structurat pe elemente de clownerie — fără a fi fost clovn vreodată — și amintind de multe ori arta excentricilor americani. Înregistrat cu o față mobilă, îi folosește din plin resursele, abuzînd de mimică și gestică, în contextul unor efecte surprinzătoare, de o mare rapiditate a execuției. Personajele sale sînt eroi de farsă. Omul care se crede altceva decît este — eternul mecanism al comediei — devine „în mîna” lui de Funès rampa de lansare a unor gaguri irezistibile. Este veșnicul ghinionist căruia un destin îndatoritor îi oferă întotdeauna revanșa să apară în ochii oamenilor drept cel mai dibaci și viclean pămîntean.

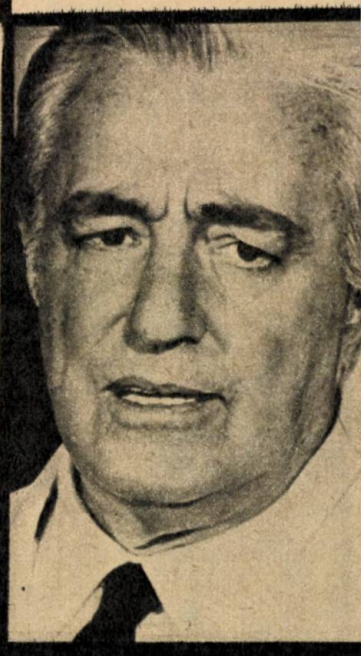
Un jandarm al ordinii comice, un dictator al comicalului — cum îl numește Radu Cosașu — un actor îți creează incomoditatea de a i te supune necondiționat, care te somează să-l urmărești fără ezitări, un actor „care nu propune nimic democratic, echivoc, ambiguu, cu dublu sau triplu înțeles, el decretează situații univoce, la care trebuie să rîzi, unilaterale, de o perfectă platitudine scenaristică și regizorală, cum ar fi strîmbătura, călcătura, lovitură în cap sau pe coadă, izbitura, tevatura”. Admițînd că risul este una dintre expresiile cele mai sublimale ale libertății individului de a se exprima, putem oare să ne întrebăm dacă „dictatura” lui De Funès o subminează sau nu? Ei, De Funès, care nu se sfîia să recunoască: „De la nouă dimineața la șapte seara, eu fac comerț cu veselie”. El, De Funès, e acceptat de Ecaterina Oproiu în constelația idoliilor ecranului, pentru că a devenit „deconectantul unei lumi în tensiune”, pentru că „face parte din igiena civilizației moderne, ca pasta de dinți, ca uleiul pentru bronzat, ca sedința la psihiatru, ca hobby-ul grădinăriei”.

Dicționarele de specialitate îl consideră unul din cei mai însemnați creatori ai școlii neorealiste italiene. Greu însă putem desprinde imaginea regizorului care a semnat *Hoji de biciclete*, *Umberto D* sau *Miracol la Milano* de silueta inconfundabilă a actorului care l-a interpretat pe Generalu Della Rovere în filmul cu același titlu.



În buna tradiție a umorului popular și a clovnilor (Louis de Funès în *Jandarmul și extraterestrii*)

Încoace, o carieră fructuoasă, pe care spectatorii români au avut posibilitatea să o urmărească îndeaproape: *Dracul și cele zece porunci*, *Frumoasa americană*, *Un șoarece printre bărbați*, seria *Fantomas*, aventurile Jandarmului din St. Tropez (...la plimbare, ...se însoară, ...la New-York, ...și extraterestrii), *Marele restaurant*, *Marele vacanțe*, *Marea hoinăreală*, *Mania*



Înainte de a fi regizor a fost „dandy”-ul nr.1 al filmului italian (Vittorio De Sica)

al lui Rossellini. Un personaj la care ridicolul se împletea cu eroicul, fanfaronada cu franchețea, generozitatea cu egoismul — toate într-o alternare fermecătoare de ipostaze, izvorite din duloșe și brave sentimentale. Sînt trăsături pe care le înțelegim la toate personajele acestui foarte special actor, care a fost regizorul De Sica (născut la Sora-Frosinere, la jumătatea

Vittorio de Sica:

fanfaronada
și generozitatea
la un loc

va drumului dintre Neapole și Roma.
7 iulie 1901, mort la Paris, 73 de
ni mai tirziu).

Profesorul inimos din *Bonjour, eleant*, avocatul cabotin din *Bigamist*, politicianul demagog din *Dragoste și alăvrăgeală* și mulți alți semeni ai lor e revendică de la acest univers tipologic, în care satira dobîndește virulență, prin vivacitatea spirituală a interpretului. Imaginea atașantă a actorului din anii maturității — temperamental și ironic, dar nu mai puțin tanru și poseur, cabotin uneori — este trîns legată de succesul de casă și e stimă al filmelor unor realizatori alienți ca Alessandro Blasetti, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Luigi Lampa, Dino Risi, ca și ale unor regi ori din alte țări, ca Charles Vidor, Javalcanti, Abel Gance sau Anthony squith.

Carierea sa a debutat sub semnul or „predestinării”. Copil fiind, a parut pentru prima dată pe ecran în ompania faimoasei dive a cinematografului mut italian, Francesca Berni, în filmul lui Eduardo Bencivenga, *facerea Clémenceau*, după cum nu ste de neglijat faptul că, în timpul rimului război mondial, micul Vittorio îi înduioșă pe răniții din spitalele nilitare cu cîntecele sale napolitane. ăstinat unei cariere de funcționar omercial, se va abandona totuși paunilor sale pentru teatru, debutînd în 923. Începe să placă publicului, urcă apid treptele ierarhiei act-oricești: *econdo brillante, bel giovane* și *rmo attore*, conduce companii de atru, abordează genul revuistic și pare în anii 1926—1928 în filmele *umusețea lumii* și *Compania nebulilor* de Mario Almirante. Filmul îl caparează, joacă cu predilecție eroi în păturile mijlocii, personaje gentile i dulcele, cu o blîndețe tandră, de-ajată, devine „dandy-ul” nr. 1 al filului italian, riscă să se afunde defi- itiv în comedioare banale și dramo- pte fade, conformiste, de succes fa- il, pină într-o zi cînd, în timpul tur-ării filmului *Manon Lescaut*, după o iscuție în contradictoriu cu regizorul armine Gallone, îi spune acestuia: Acum trebuie să activez singur și să u în întregime asupra mea răspun- erea muncii mele”. Și a luat-o. Dar sta este — cum se spune — altă po- este, povestea regizorului De Sica.



Mircea Diaconu:

farmecul
și inepuizabila
rezistență morală
a mirării

A deschis ochii cu uimire și nevinovație, în universul nostru cinematografic prin anii '70 (existînd de fapt pe lume tocmai de la 24 decembrie 1949, cînd a văzut lumina zilei într-o comună din Argeș ce-l zice Vlădești). Absolvea IATC-ul în 1971 și începuse să se afirme pe scena Teatrului condus cîndva de Lucia Sturdza Bulară.

În cinematografie, a debutat odata cu generația regizorilor Dan Pița și Mircea Veroiu. Exceptînd unele lucrări studențești, apăsarea pentru prima dată pe ecran în rolul Toboșarului, din ecranizarea schiței *La o nuntă* de Ion Agărbiceanu, în viziunea regizorală a lui Dan Pița: *Nunta de piatră* — 1971. Au urmat *Filip cel bun* (Dan Pița, 1974) *Actorul și sălbaticii* (Mănoile Marcus, 1975), *Mere roșii* (Al Tatos, 1976), *Înăltele de tăcere* (Alexa Visarion, 1978), *Vînătoare de vulpi*, *Mircea Danelliuc*, 1980) — etape decisive în consacrarea unui actor de mare intuiție și mobilitate expresivă. Armele sale irezistibile sînt simplitatea, firescul, mirarea în fața a tot ce

ar putea contrazice mersul normal al lucrurilor. De aici și puterea sa, credința eroilor săi în izbînda rațiunii, dreptății, pasiunii. Irod din *Mere roșii* dă dovada unei rezistențe morale ne bănuite, pe care aspectul său anonim nu ne lăsa să o bănuim și pe care interpretul însuși nu ține să o scoată la iveală decît în momente hotărîtoare. De aci decurge și incisivitatea comică a unora dintre personajele pe care le interpretează, hazul copios al ingenuității și uimirii sale, în fața unor realități fie apropiate fie îndepărtate — vezi participarea sa la aventura ardelenilor în spațiul american, în seria inspirată de Titus Popovici. Actorul demontează și spulberă tacit, prin umor, mecanismele prostiei, filistinismului, reziduurile unei civilizații mercantile. „Acestă extraordinară naturalețe a inteligenței, surprinsă în incertitudinile și în mirările ei zilnice, e noutatea adusă de actor printre semeni săi — aprecia un confrate, ideea lui e de mare fertilitate: bunătatea e o expresie a inteligenței, așa cum ochiul e o parte, o „față” a creierului.

Armele sale irezistibile: simplitatea și firescul (Mircea Diaconu)
(alături de Anda Onesa)



Aerul Parisului

Reportaj extracinematografic la un festival cinematografic

Parisul văzut din mersul trenului oarecum de sus și dintr-o parte. Lumina cenușie, deși e șapte fără un șterf și cerul senin. Senin și spălat proaspăt. Ca și acoperișurile. Pesemne că în noaptea trecută, în timp ce dormeam pe patul din mijloc, în chip de felle de șuncă într-un sandwich, peste Parisul — el știe cât de vesel — a plouat. Imagine godardiană: două firme vechi — „Credit Lyonnais” și „Fleurs”. Acoperișuri, acoperișuri, acoperișuri licioase, candido, cu degete de olane întinse spre cer. „Sous les toits de Paris”. Oare ce se întâmplă, la ora asta, sous les toits de Paris? E duminică dimineață, ce să se-ntimple? Paris qui dort”...

Parisul într-o duminică dimineață

Ne proptim, firesc, în gara de Est. Paris by morning — cum spun tinerii din ziua de azi care sînt de limbă engleză, spre deosebire de noi, cei de ieri, care sîntem de limbă franceză, asta nefiind tot ce ne deosebește, de altfel — doarme dus. Căruciorul meu de bagaje își pierde o roată și începe să zgirie vesel caldarîmul. Un bărbat cu un cline de leșă și o piine — pardon, nu o piine, ci un baton, specia numită pe timpuri la noi „frânțu-zoală”, iar acum București — trece pe lângă mine. Pare surd. Oricum, scrișlîțul căruciorului meu îl lasă rece. Un negru mătură în fața unei cafele. Vreau să-l las să măture. Vrea să mă lase să trec. Preț de cîteva secunde, ne invităm, ca grecii la pușcărie”, apoi, în fața zimbetului ireal de alb pe fața ireal de neagră, îmi aduc aminte că sînt, că trebuie să fiu o „lady” și trec. Brusc, la orizont apare o clăie de țevărie — roșu, verde, albastru. E, în fața acestei imagini, e bine să se afle lângă tine cineva care să-ți spună „acolo e Beaubourg-ul”.

Beaubourg-ul este înfa călătoriei mele, pentru că, timp de 11 zile, acolo se va ține Festivalul Internațional al filmului de etnografie și sociologie. Deocamdată, pătrund într-o stradă — piață. Tocmai se desface marfa. Tarabă lângă tarabă. Salată. Morcovi. Varză. Pardon, varzăuță. De Bruxelles. Anghinare. Melci. Scoici. Raci. Pești. Languste. De unde să iau lungustă? — spune Carmen Galin. Turnul Eiffel nu se vede de aici, slavă domnului. Nu mi-a plăcut acum 11 ani, nu văd de ce mi-ar plăcea acum, așa că de ce să-l văd eu imediat. Prefer piața. Portocale. Mere. Pere. Mandarine. Avocado. Etc-uri. Flori, flori, flori. „Fleurs”, „Credit Lyonnais”. Ca la comandă, pe un calcan apare și firma cu pricina.

Sub calcan, adică pe trotuar, „doamna cu cățelul”. Bătrînă. Și cățelul. Cățelul „vrea” în mijlocul trotu-

arului. Doamna îl trage din rășputeri spre rigolă, murmurînd dulce: „à la rigole, chéri, à la rigole”. Chéri nu vrea a la rigole, chéri vrea unde l-a apucat, adică în mijlocul trotuarului. Voința cățelului este mai mare decît voința doamnei, așa încît, totul se întimplă cum vrea cățelul, sub privirile duioș speriate ale doamnei. Cățelul nu „rigolează” cu sănătatea lui... Schimb de priviri complice între bătrîna doamnă și mine. Amîndouă sîntem „infractoare”. Ea, cu cățelul, eu cu căruciorul care scrișlîte, zdrăngăne și „rade”, cu roata lipsă, trotuarul. Las o urmă pe asfaltul Parisului. O las, că n-am încotro, dar cu oarece teamă. Dacă se deschide o fereastră? Dacă mă admonestează cineva? Dacă apare un „flic”? Nu se deschide nimic. Nu apare nimeni. Parizienii, duminică dimineață, observ, au somnul greu, binecuvîntat fie el!

Și, uite mamă Sena. Pot să jur că nu s-a schimbat. Bal. Pe piatra digului înalt, o urmă înaltă, ca la noi la inundații, ceea ce înseamnă că anul asta Sena era cît p-aci să-și iasă din fire, adică din matcă. Și, uite mamă Notre Dame! Nôtre? Care „nôtre”? Leur. Dantelă peste dantelă peste dantelă peste dantelă de piatră, minunea de pe lume, leur sau nôtre nu mai contează. Panoramez spre Sena și dau cu ochii de ce nici cu gîndul nu gîndeam. O lebădă. Nu. Două lebăde. Lebăde, pe Sena, află că nici ei, parizienii, n-au mai văzut pînă acum. Sînt mari. Sînt frumoase. Sînt demne. Au aerul că știu totul despre ideea de pereche. Sau poate mi se pare. Poate că tot ce văd nici nu văd, poate că este visul unei felle de șuncă într-un sandwich.

Realitate, vreau realitate

Realitate vreau, realitate capăt. Festivalul internațional al filmului de etnografie și sociologie se cheamă: „Cinéma du Réel”. Doamna e servită.

Ora 16, sala mică: O problemă de conducere de Ken Loach, Anglia. Ken Loach, petru mine înseamnă două filme. Kess și Family Life. O problemă de conducere este un film „video” în culori. Se vede pe nouă ecrane t.v. dintr-odată, totul e să te poți fixa pe unul. Mă fixează. Niște oameni discută aprins (calmul englezesc?) despre eșecul unei greve. Prezența aparatului de filmat îi lasă reci, ei, aparatul, e o bagatelă pe lângă fierbînteala problemei lor. Ce-au făcut leaderii sindicali? Leaderii sindicali au făcut ce-au putut. Dar au putut tot ce se cuvenea să poată? Să mai vedem, cum ar fi spus niște țărani, să mai vedem. Ve-

dem. În timp ce un leader vorbește, calm și așezat, un muncitor își scoate haina, o pune pe spătarul scaunului, își suflecă mințile și începe să spună ce crede el despre felul în care și-au făcut datoria leaderii sindicali, John, să zicem John (call me John). Pe urmă vine John care spune și el ce crede că putea să facă și de ce n-a făcut mai mult. La început, părerile sînt expuse oarecum separat. Pe urmă vine confruntarea. Separat, cuțitele erau brice. Puse față-n față, trag spre custură. Cel cu mințile suflecate începe să-l priceapă pe John, John îl pricepea, din oficiu, oameni sîntem, fir-ar al dracului! 52 de minute pătimașe și pasionante despre ce se poate și ce nu se poate obține printr-o grevă. Aurl! Deși greva era a otelului.

Ora 18. Retrospectivă Jean Eustache. Sala stă să pocnească de plină ce e, în program, trei filme. La rosière de Pessac, Porcul și Odette Robert. Memoria mea activă se înțepenește la Porcul. Filmul care a cutremurat ființa mea secretă de documentarist, în 1971, la Tours. Mi-e frică să-l revăd. Iubirile vechi poate că trebuie lăsate să-și doarmă somnul de veci. N-am timp să-mi rumeg mult teama, pentru că începe La rosière de Pessac 1968.

Trandafirul cumințeniei și... un porc tăiat

La rosière (definiție de Littre) este tinăra care obține „Trandafirul” — preț al cumințeniei ei exemplare. Cum se alege ea? Ea se alege printr-un juriu mixt, alcătuit din persoane de vîrste respectabile, mai presus de orice bănuială, condus de „primarele” satului cu mult mai tînăr, dar cu nimic mai puțin respectabil. Se fac propuneri de roziere. Se votează. Un tur de scrutin. Al doilea. Al treilea. O dată rozierea aleasă, se trece la ceremonie. Juriul se deplasează la locuința ei. Mici discursuri. Pupături. Și iar discursuri. Și iar pupături. Unde ești, nene lancelu? Pe urmă, festivitatea. Fanfara. Copilșele îmbrăcate de gală. Domnișoarele — cele care n-au avut norocul să fie alese — puse la volănașe și floricele care fac să se vadă și mai bine virtuțile fizice. Rozierea este și ea involanată, ea este mai involanată, ea are și cunună, dar la ea virtuțile fiind morale nu cîștigă nimic din costumate. Defilare. Domnii în negru și cu papion. Doamnele în rochii lungi și proaspăt coafate. Primarul, cu rozierea la braț, conduce „balul”. Primarul? Aș! Ce, e’s copii? Jean Eustache — regizorul conduce balul.

Obiceiul rozierei este frumos ca-n basme. Eustache e un copil care preferă viața. El filmează, așadar, cu cârțile pe față, el joacă poker americanesc, totul e la vedere, crud, crud, dur, dur și, ca nu cumva să fie ceva neclar, la sfârșitul filmului, el aduce în prim-plan cea mai bătrână fostă roziere din Pessac. O mumie vie și nesusus de volubilă care nu mai vrea să plece din fața aparatului de filmat. Dealtfel nici nu pleacă decât luată pe sus, cu blindețe, cu surisuri complice adresate aparatului de filmat, cu înțelegeri omenească și agasare la fel, prima etalată, cea de-a doua mascată de către însuși primarele... Crud? Tandru-crud. De ce tandru? Unde vezi tu tandrețe, mă întreabă cineva drag sufletului meu. Eu văd tandrețe acolo unde Jean Eustache vede adevăr uman. Adică frumosul din urât, uritul din frumos, sublimul din ridicol și plinsul din ris. Eu văd tandrețe acolo unde Jean Eustache vede viața, așa cum a făcut-o mama ei.

Dupa *La rosière...* Porcul. El nu înțepe cu un porc, ci cu un pom. Imagine lungă și însingurată într-un peisaj modest-dezolat. Pe urmă, o forfotă de oameni într-o curte de piatră care înconjoară o casă de piatră. Pe urmă porcul, văzut de sus, în cotețul lui. Mic și neliniștit. Guițat îngrijorat. Schimb scurt de replici la oamenii de afară. Pe urmă, porcul este înconjurat, apucat, legat, tras, scos la lumină în curte, unde se dovedește a fi o nămilă. Cît un om aproape. „Specialis-

ti” îl cără cu greu de masa tălerii, îl leagă, îl țin, îl înjunghie, sîngele este strîns pînă la ultima picătură, pentru că el este materia primă pentru tot felul de cîrnați și caltaboși. Sufletele sensibile fac Ah! și Oh! și își acoperă ochii, oamenii de pe ecran își văd de treabă, gesturile lor sînt precise, gestul cu care, de pildă, s-ar tăia repede ceapa sau piinea, sau pătrunjelul, nimic crud, totul necesar. Oamenii pur și simplu, dar mai ales țărani și descendenții lor — și cine nu este descendent de țaran — înțeleg exact ce se întîmplă acolo, înțeleg ce înseamnă, de fapt, tăiatul porcului pentru oamenii unui sat izolat pe timp de iarnă, în singurătatea și depărtarea lui de marile abatoare unde, între noi fie vorba, între noi, sensibili, se întîmplă același lucru, dar pe „ne ve” și modern.

Cînd fostul porc a ajuns ceea ce trebuia să ajungă, cînd specialiștii și-au făcut datoria și meșeria, li se dă de mîncare și de băut. În timp ce ei se cînstesc, Jean Eustache iese cu aparatul afară. E noapte. Curtea cu zidurile de piatră. Casa de piatră. Apoi casele cu ziduri de piatră, cîteva (satul) cocoțate și înghesuite, sprijinite una de alta. Pe urmă, copacul de la început. Plan lung, lung, lung atît cît trebuie pentru ca și ultimul orașan să perceapă senzația de izolare, de capăt de lume, de iarnă care va să vie și care nu te lasă viu dacă n-ai în cameră un porc bine pregătît. Țineam minte — descopăr, cu stupeoare — fil-

mul ăsta aproape imagine cu imagine.

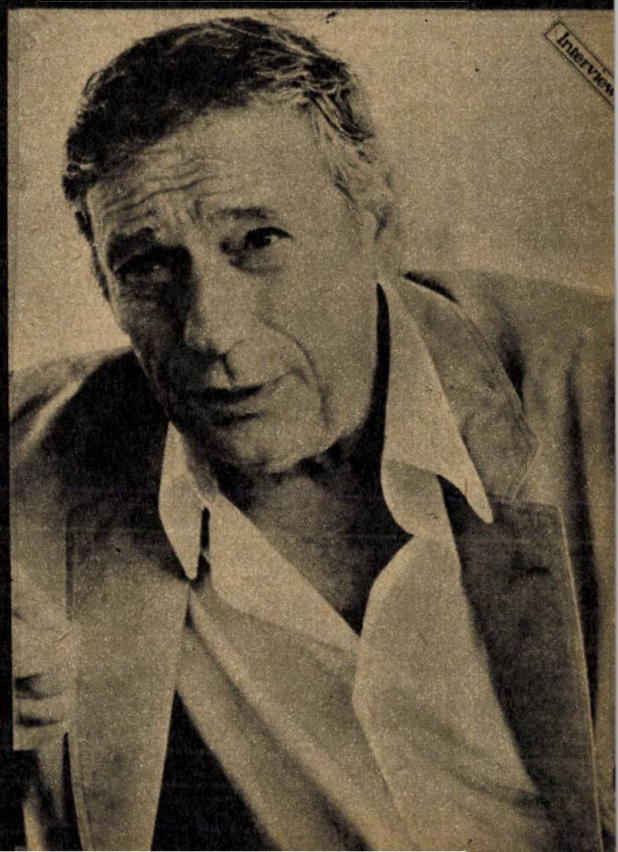
Îl ținam minte pe Jean Eustache...

Timid și pletos. Îl regăsesc, pletos, văzut din spate, în *Odette Robert*. Cine este ea, Odette Robert. Ea este bunica lui. El, nepotul, lucra un film — *Numéro zéro* — îl lucra gîndindu-l, și plimbîndu-se, și tot plimbîndu-se, a ajuns la bunica. Bunica a început să-i povestească, cum fac toți bătrînii, dragii de ei, amintiri din copilărie, iar el a avut senzația că ce spune ea sînt lucruri capitale. I-a propus să le mai spună o dată pentru aparatul de filmat. „Păi — i-a avertizat Odette — nu sînt lucruri prea plăcute.” „Nu-i nimic — i-a răspuns el, Jean nepotul, Jean Eustache, documentaristul pînă în mîduva oaselor — nu-i nimic, plăcute sau nu, sînt importante, sînt mari, sînt capitale.” A făcut rost de ceva bani. A închiriat două aparate de filmat pe 16 mm. A cumpărat peliculă. Alb-negru, nu color, alb-negru. Și s-a apucat să filmeze și să înregistreze acele lucruri capitale. Cum? Simplu: el, din spate, tot timpul din spate. Ea, din față, tot timpul din față. Cadru fix. Odette poartă ochelari aproape negri pe o față mobilă cu suris tînar. Voce puțin răgusită, memorie necruțătoare, debit indescriptibil. Între ei, o masă rotundă. Pe masă o sticlă de whisky și două pahare. Ea fumează tot timpul

După Simone Signoret,
poate cea mai mare actriță franceză
la ora actuală: **Annie Girardot**



Yves Montand: la 64 de ani actor,
cîntăreț, dansator one man show
care durează de peste 30 de ani



și vorbește, vorbește, fascinant, neobosită, neobosită. Mărturisire completă cu sufletul la gură. Cu umor. Cu amor. Cu furie. Cu ranchiună. Cu nostalgie. Cu bucurie. Cu durere. Din cind în cind, nepotul îi spune „stai puțin, să schimbăm bobina” și mai toarnă în pahar. „Dacă mă-mbat?” protestează Odette, dar mai trage o dușcă, apoi îl întreabă profesionist „Pot să spun?” Și o ia de unde a rămas, fără probleme și fără false jene.

După ce la grande mēre a trecut ușor prin istoria a vreo șase generații, își trage puțin sufletul ca să-i mărturisească ce mulțumită este ea acum, pentru că el este cine este, are copii, are un rost, e cineva. Peste doi ani de la discuția de mai sus, cineva-ul se sinucide scurt. De ce? Citesc ce scrie un confrate francez — Serge Daney — cu acea ocazie: „Moartea lui Jean Eustache tulbură, dar nu surprinde pe nimeni. Prietenii lui vă vor spune că avea structură de sinucigaș.” Fir-ar ea să fie de structură care se întâmpla să fie tocmai la un om ca Jean Eustache, „de sinucigaș”. Mă uită dumnezeu uitându-mă la fotografia lui din programul festivalului. E fără plete. Privirea plecată adînc în sine. Cuta amărăciunii în colțul gurii. Știa

Ce se poartă la Paris

Mi se pare că n-o să mai pot să vad nimic.

Evident, mi se pare, pentru că a doua zi, chiar a doua zi după retrospectiva Eustache, văd cum trăiesc australienii, cum încearcă ei și chiar reușesc să-și impună legea, văd cum trăiesc ciobanii din Berneray și cum trăiește o pictoriță de 80 de ani (mi-aduc aminte de filmul lui Mirel Ilișiu). **Linștea picturii** și mor de ciudă ca nu-i aici, pentru că se potrivea!, văd chiar un film brazilian despre fotbal și un film american despre condiția femeii în cazul în care ea, femeia, se întâmplă să fie bătută măr de soțul legitim — și cînd spun „ea”, înțeleg „ele”, pentru că filmul este o anchetă cu multe cazuri. Văd cum se supraviețuiește în Noua Zeelandă sau în Kenya și cum se moare pe ici pe colo — o tinărlă luptătoare indiană este găsită cu un glonte în cap într-un defileu — și ce fac minerii englezii dintr-o zonă cu zăcămintul terminat, secătuit, și, și, și.

După care ies în aerul pur, proaspăt spălat — între timp a plouat, la Paris mereu, între timp, plouă puțin. În fața la Beaubourg — adică într-o coastă a lui — prind ultimul mohican: un tînar, foarte tînar care, înarmat cu o ghitară, ne îndeamnă să ne privim înimă... Are o voce de aur, o voce care s-ar plăti cu bani grei la Olympia, dacă el ar fi cineva, dar cum el nu este cineva, el nu este decît posesorul unei voci de aur, în jurul lui stau doi-trei spectatori, iar în fața lui doi-trei „sous”. De ce n-am un aparat de filmat pe 16 milimetri!

Martă, la Beaubourg e închis. Miercuri și joi nu sînt filme cutremurătoare, iar cele care promet, după subiectul din program, să fie, au reluări. Bat Parisul. Îi bat cu piciorul, pentru că nu-l pot bate cu aparatul de filmat. Vitrine, vitrine, vitrine. Ce se mai poartă, dragă, la Paris — un titlu

vechi și minunat, dar nu al meu. Îi răspund, peste timp și peste spațiu.

Dragă, la Paris se poartă de toate, dar dacă vrei să fii en vogue pe '82, porți costume de piele sau de piele de căprioară. Pantaloni au manșete lungi și înguste ca bluzele — unii chiar se închid cu — sau se fac a se închide cu — nasturași. Bluzele sînt deschise pe-o parte, ca la mantaua ostășească, unele drept, altele mai oblu, gulerile cam lipsesc sau sînt mici-mitile, pe lingă git. Culoarea? La alegere. De la roșu la grena. De la bej la maro. De la bleu la bleumarin. Așa încît: o vitrină de piele gama roșu. O vitrină de piele gama maro. O vitrină de piele gama albastru. Pe urmă, schimbăm materialul, dar nu și gamele. Trecem pe piele de căprioară. Pentru mai la vară, se schimbă și materialele. Și culorile. Se poartă roșu. Cu alb sau cu albastru. Cu albastru. Cu albastru sau cu negru. Sau cu roșu. Roșu cu roșu cu roșu cu... Cu picăte. Cu dungulițe. Cu fundițe. Cu codițe. Fuste lăli cu iachete lăli cu bluze lăli. Cu volane. Fără volane. Lung. Scurt. Așa și așa. Prețurile? Dar ce contează prețurile? Dacă ai, dai, dacă n-ai, te duci la Tati — nu Jaques, nu — ci Tati magazinul cel mai ieftin, și cumperi „la coș”. Sutiene la coș. Pulovere la coș. Chiloți la coș. Te afunzi în anatomie pînă la cot și scoți — dacă găsești măsura — ce vrei la ce preț poți. Ies de la Tati cu stomacul pungă. („Aveți o pungă de aer în stomac, sinteți prea sensibilă, nu trebuie să puneți totul la suflet, mai sînt și alte locuri, pungă de aer apasă pe inimă și îngreunează digestia și nu e bine...” „Dar și mama are o pungă de aer în stomac și ea n-a fost la Tati, poate că și pungă de aer, nu numai altele, se moștenesc — ce credeți, domnule doctor?”). Cu stomacul pungă și cu un nod în git. Dar nodul vine tot de la pungă, pentru că inima...

Ma avut pe lingă grădina Luxembourg — vai, tu, ce frumos e Luxembourg — primăvara cînd pomii, cînd iarba, cînd norii, cînd tinerii... Și ma împiedic într-o librărie. Să intru, să nu intru, aș da cu banul, **mais...** Intru fără ban și fără bani. Un june amabil se repede cu un zîmbet și o întrebare.

„Vous desirez, madame...” Nu desirez decît să privesc. Ne zîmbim „poli”, pentru că la Paris totul e pe jumătate — poli, shympa, extra, formi — și eu mă uit și el se uită cum mă uit, după care ies demnă, ca o bătrînă englezoaică demnă și cusurgioaică, întrucît n-am găsit ce-am dorit în prăpădita lui de librărie. Doi pași mai încolo, mă protăpesc într-un afiș din vitrina cinematografului Bonaparte: De la 3 la 16 martie, **Le Féminale du cinéma**. Brigitte Bardot. Michèle Morgan. Simone Signoret. Sophia Loren. Anna Magnani. Alida Valli. Agnes Varda. Marguerite Duras. Lina Wertmüller. Nena Baratie. În **Féminaire** se strecoară, pe nesimțitea, „masculinairul”. Filmele lor despre noi. Să fim bune, să fim generoase, la urmă urmelor, nici un cinema din Paris nu avea un program de „masculinaire du cinéma”. Să fim drepte, adică drepte și să mergem mai departe

O viermuială ne bună, ne bună, ne bună de tineret pe străzi, în cafenele, în „boites”. Paris, 1982, 23 h. Pustiu. O pereche, două perechi. Un căfel, doi căfel. Un solitar, doi solitari. Nu vreau să văd Parisul by night? Răspunde cîntit, pe românește ce cred eu despre invitația lui și omul pleacă, oarecum confuz spre „bagnola” lui cu care vroia să-mi arate „Parisul”.

Pustii și cafenele. Ce e plin ochi: o berărie. De ce? Pentru că berăria este un local ieftin. „Cloșarii” s-au instalat pe gurile de aer cald cu o sticlă de vin roșu alături și stau la palaver. În Hale — care nu mai sînt Halele acela, ci altele, trei etaje în jos, nu în sus, de magazine și vitrine (o vitrină de la roșu la grena, alta de la bej la maro, alta de la, la...) niște tineri se încălzesc — afară e un vînt nebuln, iute, rece, rău — și fumează, treaba lor ce, deși, după aerul ferice așternut pe chipurile dulci, nu mi-e greu să ghicesc ce. Dacă aș fi intrat de-a dreptul în Hale, poate mă șocam oarecum. Dar eu vin de pe rue St. Denis, strada pe care se practică „cea mai veche meserie din lume”. Ea strada, nu meseria, începe cu firme pe cit de luminoase pe atît de sincer voioase: **Sex house. Porno house. Sex shop. Sex burger** — burger de la hamburger. Mă întreb dacă o fi cu muștar sau fără și trec mai departe, împreună, dusă, purtată de firmele mușterilor, care, frăgezi de firmele cu pricina, pîtrund în paradis. Cum arată paradisul? Paradisul arată fix ca fratele său iadul... Fetele au între 15 ani și moarte. Fetele sînt fetișcane cu minijupe involanate inocent și cu codițe la fel, iar bunicele lor, înfășurate în blănuri pînă unde trebuie și desfășurate de unde trebuie. În general, fiecare arată ce știe că este de arătat, în afară de gospodine — pentru că sînt și gospodine — care nu arată nimic în afara privirii disperate și vag încălzită de speranță. Poate pică ceva pentru rotunjirea bugetului. Hazul (hazul!! ??) e că și pică. Văd cu ochii mei cum pică „norocul” pe o asemenea gospodină și tot cu ochii mei văd cum nu „pică” nimic peste fetele mai mult goale decît îmbrăcate, în ciuda vîntului rece, rău, iute, care le încrețește pielea deși, sau tocmai pentru că, în jurul lor se află un cerc sau semicerc de bărbați care se satură din priviri. Doamne de ce n-am un 16 milimetri!

Vineri, 5 martie, ziua următoare, că dacă e să fie coincidență atunci chiar este, pe ecranul sălii mici de la Beaubourg rulează **Not a love story** — un film american despre prostituție. Autoarea — este deci o autoare — crede în demnitatea femeii. Autoarele, de fapt, pentru că există și o co-autoare, o stripteaseuse — se ridică împotriva umilirii femeii coborîtă la starea de obiect. Dar oare de ce nimic din filmul ăsta în care mi se arată mult mai mult și mai dincolo de pragul casei, și în prim-plan, și gros-plan, nu-mi dă fiori de disperare simțit la întîlnirea unei priviri de mulțare cu care m-am trezit nas în nas depășind o vitrină cu pulovere ca toate puloverele de pe rue St. Denis?

Paris by day, din nou by day

Trec podul Louis Philippe spre insulă, ma uit dacă lebedele sînt la lo-

Paris by night

Flash back 1971: Parisul, noaptea.

cul lor — nu sînt — trec pe lîngă doamne mai mult sau mai puțin bătrîne, oricum singure, dar cu căței (a la rigole, chéri, à la rigole) nici un chéri nu vrea à la rigole, drept care, norocos cel ce calcă trotuarele Parisului, trec pe lîngă cafenele („La Coupole” și „La Rotonde” le-am furmat demult, din prima zi), bate vîntul, zboară norii, nori de toate culorile, sălciiile au înverzit începînd prin a se îngălbeni ca orice sălcii cînstite, mugurii castanilor înțeapă aerul cu mugurii lor, Notre Dame stă, albă, pură și îndantelată în soare, fetișcanele poartă pulovere lungi peste colanți groși, de lînă, doamnele serioase poartă ce au chef să poarte, chiar și pelerine, dar toată lumea umblă cu părul în vînt. Pariziencele nu suporta decît pălăria de seară, ziua mai bine crapă de frig decît să se lege și ele cu o basma, acolo, ca Brigitte Bardot pe timpuri.

Intru, cu o mîină de ajutor, adică un carnet de student, la Sorbona, pătrund chiar în bibliotecă, în marea de capete aplecate peste hîrtii, cărți, hîrtoage, în marea de foșnete dulci și ronțait mărunt de stilou pe hîrtie, în paradoxala mare de calm, de liniște

adevărată, pentru că e vie, populată cu toate zgomotele infinitezimale ale studiului. Descopăr, brusc că picioarele au și virfuri și ies, astfel, din altul culturii, pe virfuri, să nu tulbur „slujba”. Evident, sînt singurul animal care procedează astfel, restul lumii se poartă normal. Jos, în hol, în fața unei uși închise, mă întîlnesc cu cea de-a treia coadă pariziană. Primele două erau la înghețată și la cinema. Aici ce se dă? Aici se dă un curs. Mă uit la membrii cozii și descopăr brusc componența coplesitoare majoritară de „virsta a treia”. Deci, nu numai cea mai veche meserie din lume se practică pînă la adînci bătrîneți, dar și cultura.

Jazz. Tokio și multe altele muzici

Mă duc la ale mele, mă trezesc între trei condamnați la moarte, cu ochii legați și trei puști îndreptate spre ei. Oamenii sînt oameni. Puștile sînt puști, e un tablou vibrant, fraților, dar ce vivanți! Trec de puști, intru între mîini întinse cu apeluri la semnă, cu manifeste, cu ziare, trec și nime-

resc într-un grup de privitori. Bui-macă încă de ce mi-a fost dat să văd, nu realizez decît într-un tîrziu că e un pasnic grup de jazz — unul dintre cele mai bune, l-am mai auzit și pînă azi, dar parcă altfel. Băieții cîntă ca apucați. Asistența se bîlîie în ritm și după temperament. Mă bîlîi și eu cît mă bîlîi, pe urmă îmi dau seama că întîrzii la vizionare și plec. Doi pași mai încolo, după grupul de pictori care-ți fac portretul realist, caricaturizat sau idealizat, cum vrei tu, dar pentru cit cer ei, dau peste „fata” cu tot felul de broșe, pietricele, diademe în păr și cu paltonul împodobit cu nu știu ce picioruse de animal la gît. Mă opresc s-o văd mai bine. E mică, e blondă, poartă bascheți peste ciorapi de lînă sub ciorapii de lînă, ciorapi de mătase cu dungă impecabilă, are un aer drogat, beat sau... sau de handicapată. Văzută de aproape, fata bate la 50 de ani. Alături, o sacosă de plastic în care nu știu dacă are ceva de căpătat sau ceva de dat. Doamne! De ce n-am un 16 milimetri! Mă întorc s-o mai văd o dată din mers, și atunci îl descopăr: înghițitorul de flăcări pe care l-am văzut 11 ani în urmă la

t'aime — Ich liebe dich

r-o scrisoare
adio publicată
Paris Match
în Delon mărturisește
a învățat nemțește
să-i poată spune
h liebe dich“.
my Schneider
ățase franțuzește
să poată juca
scenă alături de el



„Marchée aux puces? N-aş putea să jur, dar pentru mine este ca şi cum...

Întru cât pot de repede în Beaubourg, nimeresc peste cele douăzeci de minute de muzică Takis (nouă sfere plus nouă tuburi de oţel plus nouă bare de lemn plus dracu ştie cite corzi care se atrag şi se resping cum vor ele, totul cu efect de muzica sferelor, dar a unor sfere mai terestre) şi pătrund în sala de vizionare, ca să văd în primăvară vei planta singur, filmul neo zeelandez despre care încă nu ştiu că va lua premiul întâi, dar care mă face una cu pământul. O bătrână de 82 de ani trebuie să poarte de grijă fiului ei de 50 de ani, un handicapat. Îmi zboară gîndul la fata de afară, la fata cu blănile la gît şi broşe în păr şi care, în mod sigur, nu are o mamă care să-i poarte de grijă. Cînd ies din nou în noaptea Parisului, fata nu mai este acolo, acolo este numai tînrul cu voce de aur care, dacă ar fi cineva, ar câştiga mii şi zeci de mii de franci pe seară, dar cum nu este decît el însuşi, cîntă ca nebunu' despre planete, despre oameni, despre inima lor şi capătă sau nu cliţva „sous”. Ceea ce nu-l împiedică să cînte, să cînte, să cînte.

Banane şi imigranţi

Banane lîngă portocale, lîngă mandarine, lîngă mere, lîngă pere, lîngă sparanghel, lîngă anghinară, lîngă salată, lîngă varză, lîngă roşii, lîngă castraveţi. Melci lîngă scoici, lîngă raci, lîngă languste, lîngă peşti, lîngă. Lălele lîngă trandafiri, lîngă frezii, lîngă gura leului, lîngă garoafe, lîngă nu ştiu cum le cheamă, dar sînt flori. Găini lîngă raţe, lîngă iepuri, lîngă lebede... Nu Scuzăţi, pardon, asta era ieri sau alaltăieri, cînd am nimerit pe o stradă-plaţă de păsări şi animale mici şi flori şi seminte de flori. O sută de franci o găină vie, dar nu de tăiat, nul ferească sfîntul, ci de „tovarăş de viaţă”. 350 de franci un iepure, dar nu de tăiat, nu, ci de... 450, unul mai mare şi roscat ca o vulpe. 1400 sau 1 500 un fazan. 1800 o lebădă (de ce nene lăncule, că pe Sena erau două, gratis la privit). Cocosii. Găinuşe. Iepuri. Iepuraşi. Deci, asta era ieri sau alaltăieri. Acum: găina tăiată lîngă găina tăiată, cap de porc lîngă cap de porc, cotlet şi aşa mai departe. În planul doi: blugi lîngă sutiene, lîngă bluze, lîngă fuste, lîngă alte intimităţi. Înaintăm, spate-n burţă şi burta-n spate, mai ceva ca pe Lipskani, mai ceva ca în Piaţa Naţiunii (păşeşte-ţi buzunarele, mi se spune şi-mi vine să mor de ris) şi ajungem în micul „Marchée aux puces.” 30 de franci o pereche de pantaloni, oricare! Toţi sînt pentru fiul pe care nu l-am făcut. „20 de franci orice obiect! „Cupoane. Cearceafuri. Feţe de masă. „Această clepsidra este foarte veche. Nu ştiu exact de unde provine, dar este foarte veche. 1 500 de franci!” „Jean! Viens voir!” Jean vine să vadă. În cît timp se scurge nisipul? vrea să ştie cumpărătoreala prezumtivă. Vînzătorul nu ştie. Cumpărătoreala oferă 1 200, cu condiţia să aple în cît timp se scurge nisipul, pentru că ei clepsidra îi trebuie pentru fierul ouălor... Munţi — iar! — de sutiene, de chiloţi, de bluze, de blugi de mina-a şaptea. la

marfa neamule, pe franţuzeste şi dacă nu vă place, duceţi-vă la Tati.

Mă extrag din mormanul de toale, oale, ţucale, linguri, obiecte de artă, farfurii, şuruburi, chei, lanţuri, jobene, pălării şi parcurs drumul înapoi prin piaţa de alimente. Piaţa se strînge. Ca orice piaţă, la ora 12. Negustorii pun marfa înapoi în lăzi. Din lăzi cade ce e de căzut. Roşii. Morcovi. Portocale. Pere. Mere. Practic, tot ce s-a aflat pe tarabă, în mişcarea asta de trupe, se mai risipeşte şi pe jos. Negustorii nu ridică nimic. O marfă căzută e o marfă bătută. O marfă bătută, nu se mai vinde decît cu chiu cu vai. Aşa încît, ce-a căzut e bun căzut. Atunci, apar culegătorii. Ei sînt, în parte, bătrîni cloşarzi. Dar numai în parte. Restul, restul cel mare, oameni decent îmbrăcaţi, înarmaţi cu sacoşe, însoţiţi de copii. Culeg pe alese. După culoarea pielii, după fizionomie, nu par francezi. I-am văzut ieri, într-un film portughez numit *Cronica unor imigranţi*, li recunosc acum, în Place d' Alligre. Poate că nici nu sînt ei. Precis nu sînt ei. Ei sînt ideea de oameni la ananghie... După care, gîfîind, sui treptele spre Montmartre. În drum: „Vrei să vezi o cofetărie nemai-pomenită”? Nu vreau. Nu vreau, să văd o cofetărie nemai-pomenită. Nu vreau, nu văd. E închisă.

„Inchis”... cu ocazia asasinatului

Sufală un vînt rece-rece. La soare mai merge, la umbră îmi clăntăne dinţii, dracu ştie dacă din cauza vîntului. Uite, mamă, Sacre Coeur. Ca şi acum 11 ani, nu-mi place. În schimb, ca şi acum 11 ani, Parisul văzut de sus, cu miile lui de degete de olane întinse impertinent spre cer, mă topeşte. Place de Tertre. Pustie. De ce pustie, pentru dumnezeu, că e duminică. Nici picior de pictor. Obloanele trase. În schimb, din loc în loc, pe şevalete sau pe jos, fixat cu un pietroi, acelaşi petec de hîrtie roşu. Mi se fură unul. Pe el scrie negru pe roşu: „Cu ocazia funeraliilor lui Albert Abecassis, asasinat la Clairon des Chasseurs în noaptea de luni spre marţi, 9 martie, comercianţii au hotărît zi închisă de la 12 la 18 h., 15 martie”. Cu această ocazie, comercianţii vor să atragă atenţia puterii publice asupra insecurităţii crescînde din Place de Tertre şi din împrejurimi, la ore tirzii. Ei cer, calm dar ferm, prezenţa agenţilor în uniformă de la ora 22 la ora 2 noaptea. Asociaţia comercianţilor de la Butte”. Agenţii în uniformă sînt prezenţi cu maşini cu tot la toate colturile pieţei Tertre, deşi nu e nici 22, nici 2. În schimb, e luni. În mintea mea era duminică şi Place d'Alligre mi se lega cu Montmartre. Cobor pe rue Lépici, pe unde-l plăcea şi lui Yves Montand să coboare, persecutată de gîndul: ce-am făcut ieri, duminică, dacă azi e luni, după ce am plecat din Place d'Alligre.

Al b'en, b'ah, ppbua! ieri, duminică, am bătut muzeele! Jeu de paume. Impresioniştii. Toulouse-Lautrec. „La Goulue”, care mi-a semănat cu fata din coasta Beaubourgului. Van Gogh care nu mi-a semănat cu

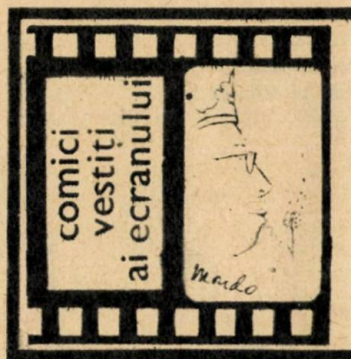
Eva SÎRBU

(Continuare în pag. 92)



„Mulţi afirmă că îl imit pe Keaton. Inexact! Măcar pentru faptul că metoda mea s-a cristalizat încă înainte de a-l vedea pentru prima dată pe ecran. Keaton a fost însă pentru mine o adevărată revelaţie. Realitatea e că umorul meu are la origine aceleaşi tradiţii ale risului, care au stat şi la baza creaţiei lui Keaton”. Într-adevăr, ca şi Keaton, ca şi Chaplin, ca şi alţi comedienţi „crescuţi” la şcoala circuitului, Etiax debutează în arenă, îndrăgind profesiunea de clown, ca angajat al cunoscutului circ parizian „Medrano”, după ce încercase să se afirme ca grafician, activînd ca ilustrator de carte şi pictor scenograf (se născuse la Roanne, în Loire, la 23 noiembrie 1928).

— Ce doreaţi să deveniţi în copilărie?



Un zimbet care, desigur, nu rivalizează cu acela al Monei Lisa, dar domină filmul comic francez precum Eiffel-ul deasupra Parisului. O legendă, un mit, o stea. „Spuneţi orice despre mine. Că sînt urît, vindicativ, pretenţios, că-mi plac cravatele tipătoare, că n-am gust, că nu-mi place să citesc, că am un bilet creieraş de birocrat, într-o tigvă de cal, că mă cred Fernandel. Puţin îmi pasă!” Şi bine făcea acest om mare cu suflet de copil, depozitarul unei generozităţi care nu se poate compara decît cu imensitatea ghinioanelor ce-l asaltează, omul care sancţionează cu inimitabilul său zimbet cabalin orice şotie li rezervă soarta. Ei, o adevărată instituţie naţională de bună dispoziţie, cu beneficiari pe toate meridianele lumii, fie că este Brutarul din Valorgue

Pierre Etaix:

**o nouă strategie
a observației sociale
și a criticii
moravurilor**

rie? I-a întrebat cindva un ziarist. — Comedian — a răspuns prompt Etaix. Lumea circului l-a inspirat poate în adoptarea măștii comice, în instituirea unui adevărat cult pentru impasibilitatea expresiei facile, în calcularea efectelor comice obținute prin autoreprimarea sentimentelor, ca reacție la o lume care vrea să-l supună prin tot felul de capcane.

Se apropie treptat de cinematograful — este autor de gaguri în echipa lui Jacques Tati și actor în filmul lui Robert Bresson, *Picpocket*, pînă în 1961, cînd preia pe cont propriu aventura celei de-a 7-a arte, devenind autor și interpret al propriilor sale comedii (aveam să-l vedem mai tîrziu și în *Clovnii* lui Fellini, ca un omagiu, poate, adus clovnului din el). Înce-

**Stropitorul
(ne)-stropit!
(Pierre Etaix)**



pînd cu scurt-metrajele *Ruptura* și *La mulți ani*, continuînd cu lung metrajele care l-au consacrat, *Îndrăgostitul* — 1963 (distins cu Diplomă de onoare la Festivalul internațional de la Moscova), *Yo-yo* — 1964, *Cît timp ești sănătos* — 1965 și *Marea dragoste* — 1968, ajunge să impună în filmul european un personaj care prelucrează experiența comediei americane, o filtrează cu mare rafinament, prin sensibilitatea și temperamentul unui visător romantic. Decis să dina-

mitize tot ce înseamnă conformism în mentalitate și viețuire, falsitatea moravurilor din înalta societate, convențiile sociale fără acoperirea umană, Etaix elaborează o nouă strategie comică, folosind deopotrivă arsenalul comediei mute — evitarea vorbelor și predilecția pentru gagul vizual — știința automatismelor comice, tehnica umorului absurd și caracterul ironic, parodic al observației sociale.

Fernandel:

**sanctionează
soarta
cu un zîmbet
cabalin**

sau *Inamicul public nr. 1*, *Confidenții doamenilor*, *Ali-Baba* sau *Caldul*, *Don Juan* sau *Asasinul din cartea de telefon*, fie altele și altele nenumărate ipostaze în care l-am văzut sau l-am fi putut vedea. Ghinionul comic este numai unul dintre resorturile artei sale, reperul recognoscibil al unei geografii spirituale în care actorul întruchi-pează atît pe Înger cît și pe demon, și pe hoț și pe vardișt, într-o lume a convențiilor, subordonată hazului și ironiei de bună calitate. Mobilitatea unui chip cu trăsături ferme, „groase”, cu un zîmbet larg, care-i deschide toată fața și umple ecranul cu o dantură specifică, modificări surprinzătoare de mimică — lată o claviatură pe care artistul evoluează cu eleganță, sub un autocontrol riguros.

Un artist numit Fernandel — pe numele său adevărat Fernand Joseph Desiré Contandin — născut la Marsilia, la 8 mai 1903, devenit funcționar și apoi microbist, alăturîndu-se unei trupe de artiști ambulănți, cu care cutreieră sudul Franței, jucînd în vodeviluri fără pretenții, în farse și opere. Întors în orașul natal, apare în spec-

tacole de music hall cu cuplete vesele. Îmbrățișează filmul (care la rîndu-i îl adoptă printre favoriți), durînd una din cele mai spectaculoase cariere cinematografice (peste 150 de filme, în 40 de ani). Murea la Paris, la 27 februarie 1971, lăsînd semenilor un tezaur de umanitate generoasă și de comedie greu de egalat.

**Inamicul public nr. 1
împreună cu un rival în celebritate
(Fernandel și Jean Gabin
în *Virsta ingrată*)**



Pentru cine se fac scurt-metrajele?

Unul dintre cei prezenți cu filmul său la Oberhausen (sau cum i se mai spune cu un fel de mândrie nedismulată „Cannes-ul filmului de scurt-metraj”) era Zoltan Szilagy, autorul Arenal. Acolo ne vedeam în fiecare zi, schimbam păreri despre un film sau altul la care asistasem, doar la București ne-am propus cu toată modestia și seninătatea să încercăm o privire globală, un fel de „cu ce ne-am ales” din această participare. Festivalul, ca multe alte festivaluri de astăzi din lume, tinde să devină un maraton de vizitatori. Filme de 1 minut sau de 50, un asalt vizual, o încercare a memoriei, a simțului de selecție al fiecăruia.

— Ți-ai propune, Zoltan Szilagy, să încercăm un fel de parcurs afectiv și selectiv, pentru că programarea de la Oberhausen a fost, într-adevăr, solicitantă prin cantitatea ei, cîteodată și prin ineditul ei, de cele mai multe ori prin insolitul ei. La critic, experiența este de un anumit fel. La realizator, ea presupune, bănuiesc, cu precădere o confruntare de la artist la artist, de la profesionist la profesionist.

Am participat la Festival nu ca autor ci ca ucenic. Am venit să văd și să învăț

Zoltan Szilagy: Să-ți spun drept eu am plecat la Oberhausen ca un ucenic. Era prima oară că asistam, ba mai mult participam cu un film, la acest festival, despre care auzisem atîtea, încă de cînd eram student. Starea sufletească însă în care m-am simțit a fost aceea a unui ucenic care vrea să vadă, să învețe și să ia act de cît mai multe filme. Lucru de altfel destul de curajos, îmi dau seama acum, pentru că am așteptat mereu să apară ceva foarte interesant și în felul ăsta treceau ore și ore de vizionare. Mărturisesc că nu venisem cu nici un fel de repere și mă apropiam de aceste pelicule ca unul care le descoperă.

— Și care ar fi prima descoperire?

— Aș fi tentat să spun că descoperirea este pentru mine un fel de secțiune a ceea ce se întîmplă în lume în materie de scurt metraj.

— Dar și ce se întîmplă în lume pur și simplu.

— Evident. Știu ce înseamnă, în general, film documentar, cunosc definițiile care, între noi fie vorba, se cam bat cap în cap, așa că eu nu mi-am propus să confrunt realitățile filmice cu conceptele teoretice, ci pur

● Întrebarea fundamentală este: cui se adresează astăzi filmul de scurt-metraj?

● Reproșez multor realizatori pierderea mijloacelor necesare captării interesului larg

și simplu să văd cum gîndesc alții cinematograful, și să constat. Din păcate, cred că ceea ce am văzut reprezintă și ceea ce se întîmplă acum în lume. Nu am deloc intenția să discut acum și aici preselecția, criteriile și opțiunile, deși probabil ea este un motiv serios al stării de nedecanare a valorilor, a aglomerării de pelicule, de prezențe filmice nefiltrate (nu mă refer desigur decît la restul programărilor, nu la întreaga selecție) de rigoare și chiar de exigență. De aceea și pomeneam de definiția documentarului, pentru că am avut eu impresia că din tot ceea ce știu că ar reprezenta aceasta nimic n-a mai stat la locul lui, au fost prezente toate și în același timp nici una. Au fost „descărcate” toate modalitățile, toate mijloacele, toate sistemele de abordare a genului, atît separat cît și cuplate, fără nici un fel de consecvență în formă — începînd de la capul vorbitor al unui interviu, care însă nu mai este în priză directă (decîi nici cu asta nu mai reușește să-l mai lege pe spectator). Chiar și ceea ce făcea odinioară ațîta vogă — filmarea din mînă — nici asta nu-l mai prinde astăzi pe spectator.

— Dimpotrivă, există cred o tendință de a abuza de procedeul și treaba asta a început să agaseze.

Facilitatea oferită de tehnică se transformă adesea în facilitate a realizatorului

— Chiar și ziaristica, căci există în realitate o deviere spre ziaristica, practică cu ajutorul camerei de luat vederi este și ea de discutat. Ei bine și ziaristica asta ca modalitate eu o consider depășită, sau se situează în afara documentarului sau a scurt-metrajului propriu-zis. A luat un premiu important filmul Vrajitoarea din Bagohegy realizat de László Mihalty, dar este vorba de un reportaj cu aparatul de filmat. Faptul narat poate avea o semnificație și o are, modalitatea narativă este, după părerea mea, generatoare de discuții. Pe de altă parte, rămîne ceea ce aș numi documentarul-documentar, cum au fost acele filme braziliene pe care le-am văzut împreună și care te lovesc în stomac. Aș zice chiar că poți surprinde o anume manipulare a spectatorului, pentru că filmul de acest fel devine cu atît mai „atractiv” cu cît mizeria și nenorocirea urmărite de realizator sînt mai mari și mai cumplite.

— Dar pentru că pomenești de filmele braziliene și de cele care cum spui dumneata „te lovesc în stomac” hai să ne oprim puțin la sudamericani prezenți în număr atît de mare pe ecranul de la Oberhausen.

— În primul rînd, lotul de filme despre o lume atît de îndepărtată de Europa, despre o lume atît de vag cunoscută, îl surprinde pe spectator prin sugestia de exotism, prin duritatea faptelor narate, și printr-o realitate aproape incredibilă. Cred că dacă asemenea întîmplări s-ar petrece la 30 km de Oberhausen, sigur că efectul unor asemenea filme n-ar mai fi deloc aceleași, căci senzația primă pe care o ai este aceea a surprizei asociată cu distanța confortabilă care există în realitate, între ceea ce ți se arată și locul unde te afli tu, vînzînd filmul.

— Această lume există, nu este o ficțiune, dar mă întreb dacă nu se manifestă cumva o tentație, o apelență spre exploatarea exotismului, o predilecție pentru atmosfera de paroxism, dată de mizerie asociată cu morbiditate, licențiozități și promiscuitate, uneori nu surprinsă pe viu, ci regizată, pusă în scenă și trădată, destul de des, de spiritul amatoresc în care se face operația asta. La drept vorbind, pe fondul unei mizerii sociale, celelalte aspecte îmi par complementare, pot fi considerate, în felul lor trist, drept „normale”. Atunci ce ți se pare exacerbat într-o serie de ast-

fel de filme de divulgare a unor stări de fapt?

— Cred că prin aceasta ne-am apropiat de problema esențială a scurt-metrajului, a documentarului și chiar a filmului de animație. Și anume: Prin ce canale este el difuzat, cui i se adresează acest film? Aproape nicăieri în lume nu există o regulă clară, bine stabilită, a difuzării acestor pelicule. Ele depind de mulți factori accidentali, de niște situații. Dacă este vorba de film de televiziune, atunci el are destinație precisă și în consecință este „bine filtrat” (aparându-și clar scopul pentru care a fost făcut și limitele în care a fost el făcut). Este ușor de identificat ca „film de televiziune”, comunicându-ți un anumit raport dintre cel ce face filmul și realitatea pe care o sondează și, în același timp, comunicându-ți un anumit coeficient de realitate, într-un anumit mod. Asta fiind situația, îți apar clar alte mijloace și modalități specifice filmului de televiziune, modalități de care, de asemenea, se abuzează. Dar, în discuția pe care o purtăm, mai importantă mi se pare apariția unui spirit amatoresc manifestat de pe poziții profesionale (și am văzut atâtea filme de felul ăsta în selecția de la Oberhausen). Neîntinându-și puși la punct cu meseria, cu limbajul, neavând forța de a-și constitui un limbaj, cohorta de astfel de realizatori apare într-o neașteptată poziție inovatoare, în sensul reverenței față de legile elementare ale genului. Mi se pare că ceva nu funcționează normal în materie de scurt-metraj astăzi în lume. Sigur, nu dețin date statistice, nu vorbesc în funcție de niște constatări făcute printr-o urmărire metodică. Dar, în diferite împrejurări, printre care și cea de la Oberhausen, un mare număr de filme rămân singure în sala goală, foarte curând după ce începe proiecția. Rezistă în sală doar clișiva „înrați” care nu vor să scape nimic, care țin să-și ducă aventura pînă la capăt. Și atunci se pune problema: pentru cine sînt făcute aceste filme? Pentru un grup restrîns de etnologi, sociologi, pentru medici?

Se fac enorm de multe scurt-metraje. Întrebarea e: pentru cine?

— Le reproșezi că și-au pierdut destinația, adică publicul larg sau că nu și-au propus asta?

— Le reproșez că și-au pierdut ori că nu și-au cîștigat acele mijloace imperios necesare captării interesului larg, indiferent care ar fi subiectul tratat. Am stat de vorbă cu diferiți realizatori la Oberhausen, între care și cu un tînăr englez, autorul unui film făcut pe cont propriu. Mă arătașem curios să aflu ce l-a determinat să facă acest film? Și am înțeles de la el că există multe micro-grupuri în societatea în care trăiește. Datorită multor cauze și în pofida existenței atîtor și atîtor mijloace de comunicare, oamenii nu mai pot totuși comunica cu ansamblul social, care apare astfel fărîmițat în funcție de preocupări, de interese spirituale etc. Unii vor, de pildă, să poată dezbate problemele ridicate de o carte, alții

vor să discute ca între inițiați despre unele aspecte ale existenței umane. Și atunci, de cele mai multe ori, se întîmplă ceea ce s-a întîmplat și cu fotografia: din momentul în care tehnica a făcut posibilă extinderea rapidă și necostisitoare a acestei modalități, toată lumea fotografiază și puțini fac fotografii. Și din discuția cu tînărul de care vorbeam, am înțeles că el nu a făcut altceva decît să polarizeze opinia unui astfel de mini-grup. Cred că un asemenea film nici nu poate avea o altă finalitate decît aceea de a deveni documentul unei opinii, al unei întîmplări. De fapt, în cazul la care mai refer, nu se mai poate discuta decît modul cum filmul odată făcut reflectă chiar și aceste obiective involuntare. Lipsa de profesionalism face ca subiectul filmului să se situeze sub amploarea faptului propriu-zis, diminuîndu-l. Și cu această ocazie are vrea să încerc o explicație: anume că nu este la îndemîna oricui să folosească orice teh-

nic din filmul de care pomeneam nu mi-a lăsat sentimentul că s-a urmărit ceva anume. Pe de altă parte însă, într-o serie de filme, am simțit dimpotrivă, foarte puternic, mina regizorului, sau nu știu cum să numesc intervenția asta manifestă a unui regizor. Evident, în cazul adevăratului documentar, un om hotărăște ce vrea să arate în filmul său, etc. Scopul urmărit conferă o anumită consecvență demersului fizic. Numai că într-o serie de filme în care prezența regizorului mi s-a părut aproape ultragiantă, intervențiile astea ajungeau să fie chiar ridicule prin încercarea lor încăpățînată de a „produce accidentul”, începînd prin trecerea prin cadru a cîte unui personaj care nu făcea nimic altceva decît să exprime dorința realizatorului de a „popula” cadrul, personalul făcînd cu ochiul către obiectiv. Asemenea contribuții de mizanscenă împletează adesea nu numai asupra stilului narativ dar chiar asupra fluxului normal al poveștii. Mi-aduc



nica. Cunoașterea ei, adevărata ei cunoaștere, presupune o îndelungată trăire în acest mediu. Nu este de ajuns să înveți relativ repede să pui în funcțiune o cameră de luat vederi. Transpunerea ideilor în acest limbaj, proiectarea dinainte așaș spune, zecime de secundă, după zecime de secundă, a fiecărei imagini, te obligă să-ți formulezi, să-ți fixezi dinainte ce anume dorești să exprimi. Pe cînd așa, cînd cineva ți-a pus o cameră de luat vederi în mînă și ți-a dat drumul pe stradă, în cazul cel mai fericit, dacă ai o viteză de reacție formidabilă, o putere de selecție și cultură plastică cinematografică, etc. și chiar și atunci riști să-ți scape foarte multe lucruri importante. Pînă la urmă, nu ajungi să reții decît un șir de imagini accidentale. Nu mai spun că mai ni-

aminte de un film iugoslav în care narațiunea se declanșează foarte interesant: o femeie muncește la o ștanță, o muncă abrutizantă, penibilă. În această primă fază a filmului simți parcă erodarea personalității omului, dar cum părăsește locul de muncă, muncitoarea se transformă într-o actriță (actrița care și este în realitate) jucînd o dramoletă a așteptării iubitului, nemaiavînd nimic comun cu personajul de pînă atunci.

Și totuși participarea unui realizator la o astfel de manifestare este o condiție a autodepășirii

(Continuare în pag. 72)

Mircea ALEXANDRESCU

comici
vestiți
ai ecranului



W.C. Fields:

un nou Falstaff
și un Charlot
răutăcios

Un Don
Quijote
în țara
celuloidului

Un nume des citat printre marii comici ai ecranului, deși puțini spectatori și-l amintesc interpretând scheciul cu automobilul din celebrul film realizat de Norman Taurag, **Dacă ai avea un milion** (1972) sau intruchipându-l pe Micawber în **Copperfield**-ul lui George Cukor din 1935 (alături de Lionel Barrymore și Maureen O'Sullivan). Comentatorii mai citează alte filme celebre, precum **Picioare de un milion de dolari**, **Alice în Țara minunilor**, **O metodă demodată**, **Calul de dar**, **Poppy** sau **Nu-l da frăierului nici o șansă**, dintr-o filmografie care însumează 40 de filme realizate între 1915 și 1944. Născut la 9 aprilie 1879, la Philadelphia, în familia lui James Dukerfeld, se hotărâse de timpuriu, la vârsta de 9 ani, să devină jongleur și oferă proba capacităților sale antrenându-se cu portocalele de pe taraba tatălui său — un modest negustor de legume și fructe. Tatăl îl snopește în bătaie și micul William Claude fuge de acasă și vagabondează până se acutiază pe lângă o bunică din partea mamei, care-l găsește o slujbă într-un magazin.

Vinzător, comisionar, barcagiu, se angajează ca jongleur într-un parc de distracții, de la periferia Philadelphiei, apoi în Atlantic City, câpătându-și renumele bine meritat de a fi unul din cei mai mari jongleuri ai Americii. În-

treprinde turnee teatrale și se lansează în spectacolele de cabaret ale Parisului, care constituie preludiul unei prodigioase cariere de 30 de ani, consacrată deopotrivă filmului și teatrului. În 1930, apare pentru ultima oară pe Broadway și se stabilește la Hollywood, unde lucrează succesiv pentru „RKO”, Mack Sennett, „Paramount” și „Univers”, ca actor și scenarist, interpret de emisiuni radiofonice, autor de texte umoristice.

Considerat Falstaff-ul crizei capitalismului, a fost prințul trăzneli în deceniul 1930—1940, un Charlot năring și răutăcios, dezlănțuit într-o luptă eroic-comică împotriva valorilor convenționale americane, intruchipând renașca cinică a „vulgarului” în fața rafinamentului artei unui Keaton sau Chaplin. El, care „a trecut prin viață așa cum a apărut pe ecran, rîzînd de spaimă”, cum se exprima foarte sugestiv comentatorul său francez, Jacques Caban. „În tradiția lui Mark Twain, marele circ cinic al lui Fields a purtat una dintre ultimele bătălii ale „Nasurilor Roșii”, împotriva triumfului siropos al „Fețelor Palide”, de la Hollywood”. A murit înainte de a implini 67 de ani, la 25 decembrie 1946, lăsînd prin testament cea mai mare parte a averii sale pentru a fi folosită la înființarea unei școli destinate copiilor orfani, „în care să nu se predea nici o religie, oricare ar fi ea”.



Marilyn Monroe: un simbol și distins de Hollywood

Oberhausen '82

(Urmare din pag. 71)

— Dar spune-mi, te rog, acum după destul de lungă noastră discuție în care cred că nu menajamentele au abundat la adresa filmului de scurt-metraj, — spune-mi te rog dacă o astfel de prezență la un festival de talia celui la care ne refeream se traduce printr-o acumulare, printr-o experiență necesară, pentru dumneata?

— O asemenea participare, vă pot spune cu mîna pe suflet, este extraordinară de importantă pentru mine și bănuiesc pentru orice realizator. Pentru că astfel de manifestări îți oferă ocazia confruntării cu alții, te pun în

situația de a te determina pe tine însuși: ce să faci și chiar ce să nu faci în materie de scurt-metraj.

— La ora actuală, îmi permit să cred — vezi de altfel și caracterul selecției de la Oberhausen — genul se impune în primul rînd prin cantitate, o cantitate impresionantă de producție contradictorie, cu multe pelicule care cad sub semnul întîmplatului, în timp ce festivalul devine singura coordonată neîntîmplată. Acesta ar fi paradoxul. Și ca orice paradox el este incitant.

M. Al.



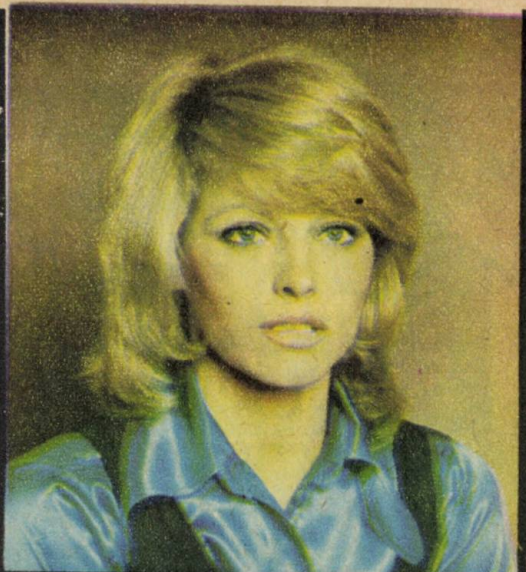
„Sînt copii care sfarmă ceasurile să le descopere mașinăria. Eu am așteptat să ating vîrsta la care să pot desface un ceas fără să-l distrug”. Aceste cuvinte îi aparțin regizorului Henri Verneuil, care a terminat cel de-al 30-lea film al său, *O mie de miliarde*

de dolari, un polițier foarte „serie neagră”, în care atacă societățile multinaționale (nu li se mai spune de mult trusturi) cu ajutorul actorilor Annie Duperey și Patrick Dewaere. Ceasul pe care a încercat să-l demonteze este tocmai această plagă a societății de consum, „multinaționalele”. După doi ani de lecturi și întâlniri cu diverși specialiști, „acum pot să țin o suită de conferințe despre economia internațională”, afirmă Verneuil. Și adaugă: „Dar să nu vă închipuiți că-mi fac iluzii: pumnul lui Verneuil azvîrlit în nasul multinaționalelor e ca un balon de săpun percutat în botul unui pahiderm. Eu am făcut un film și atât”. Cine are ochi de văzut, să-l înțeleagă, căm asta ar fi concluzia cineastului.

**Annie Duperey
și Patrick Dewaere,
în lupta împotriva
„multinaționalelor”.**

M.M. sau misterul unui mit

Acum 20 de ani, în luna august, a fost găsită moartă în locuința ei, în mină ținînd receptorul telefonului. Pe cine voia să cheme? Nu se va ști niciodată. De ce? În ajutor, probabil. Avea 36 de ani, și sfîrșitul ei tragic a pătat nițel imaginea pe care Hollywood-ul o acreditase despre sine de cînd există: aceea a unei străluciri fără umbre, deși nu o dată realitatea demonstrase că diamantul nu era decît strass. Misterul acestei sinucideri (dar este o sinucidere?) a rămas nclarificat. Secretul îl știe doar ea, restul e doar speculație. Speculații pe marginea unei biografii și a unor filme. Nimeni n-a reclamat trupul ei la Morga din Los Angeles. A trecut din nou, pe nesimțite în domeniul public, aproape ca într-o groapă comună, „pantheonul celor mari ca și al celor mici”. În tot cazul, prin sfîrșitul acestui star al starurilor, uzina producătoare de vise a primit o lovitură. O lovitură sub centură pretinde ea, o directă de dreapta, pretind alții. Oricum, a fost un K.O.



**Nathalie Delon: „În viață,
ca să reușești, trebuie
mai întîi să încerci”**

De partea cealaltă

Filmul se intitulează *Ei numesc asta un accident*, în regia Nathalie Delon, cu Nathalie Delon și Patrick Norbert în rolurile principale. Este povestea unei femei care nu urmărește alt scop decît să se răzbune. O femeie, cum spune Nathalie Delon, care nu acceptă imperativul „sus miinile!” nici cu prețul vieții. Comentariul fostului ei soț, Alain Delon, despre proaspăta regizoare: „Nu s-ar putea zice că n-ai tupeu!”

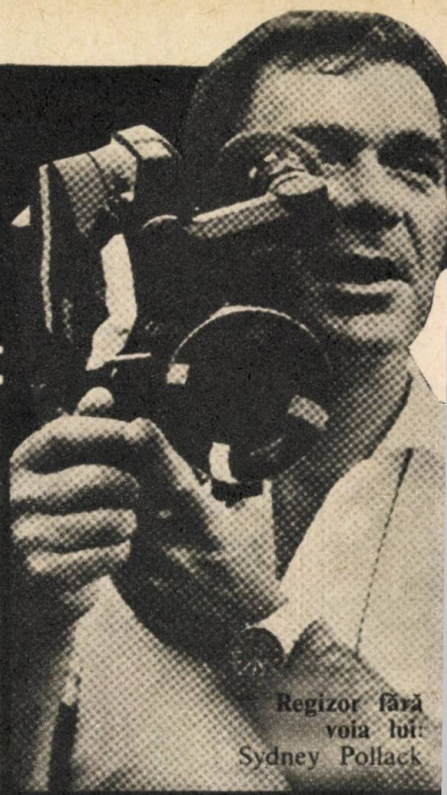
**În plină glorie, în 1951, cu soțul ei,
dramaturgul Arthur Miller și cu duetul de aur al filmului
francez Gérard Philippe, Jean Marais.**



festivaluri:
Berlin vest

I-am întâlnit la Berliniadă: Sidney Pollack, Sally Field, James Stewart

Aflat
la Festivalul din Berlinul occidental,
între Claudia Cardinale
și Jeanne Moreau,
Ingrid Thulin și Joan Fontaine,
criticul-reporter a ales alte
trei vedete
pentru interviurile sale



Regizor fără
voia lui
Sydney Pollack

Claudia Cardinale și Michel Piccoli,
Leslie Caron și Alberto Sordi, Ingrid
Thulin și Lino Ventura, Joan Fontaine
și Jeanne Moreau, Zoltan Fabi și Ma-
rio Monicelli, Henri Verneuil și Igor
Talankin — iată numai cîteva dintre

O vedetă a festivalului
de la Berlin: Pia Zadora:
Butterfly



numele ilustre cu care avea tot drep-
tul să se mîndrească caietul intitulat
„WHO'S WHERE”, adevărat fișier al
invitaților celui de-al 32 Festival inter-
național al filmului din Berlinul occi-
dental.

Sigur că viața unui ziarist rătăcit (și
rătăcitor) între atîtea tentații nu-i
ușoară, cu atît mai mult cu cît inter-
viurile și le-a putut lua numai în limita
„ferestrelor” oferite de șirul proiecțiilor
nu mai puțin tentante, care înce-
peau de la opt dimineața și se termi-
nau mult după ce dangătul solemn al
catedralei Kaiser Wilhelm anunța miez-
ul nopții. Autorul acestor rînduri a
smuls, totuși, timpului, cîteva scurte
intreveneri cu interlocutorii cei mai
dragi inimii sale, și nu face decît să
restituească aici trei dintre acestea...

„În artă, pledoariile politice trebuie să
implice publicul” — ne spune Sidney
Pollack

Așa arată, deci, autorul filmului *Și
cali se împușcă*, nu-i așa?! Ca un
sportiv de performanță. Înalt, bine le-
gat, cu părul clonțit acoperindu-i
fruntea înaltă, cu priviri a căror fermă
blîndețe străpunge lentilele ochelarilor,
cu un zîmbet mereu crispat de în-
cordare interioară — iată-l pe Sidney
Pollack. Are 48 de ani și ne-o declară
fără ezitare — a ajuns regizor fără
voia lui:

— Am fost actor, și alții m-au îm-
pins spre scaunul regizorului.

A jucat teatru vreo șase ani, la New
York, alături de Tyrone Power și Ka-
therine Cornell, a fost solicitat din ce
în ce mai mult la televiziune, pînă ce
John Frankenheimer l-a distribuit ca
actor într-o serie de versiuni televi-

zate ale povestirilor lui Hemingway.
Frankenheimer se atașează de inter-
pretul său, e cucerit de calitățile pe
care i le întrevede și-l invită în 1960 la
Hollywood, să colaboreze ca dialo-
ghist și îndrumător de actori la filmul
pe care-l pregătea — *The Young Sa-
vage* (Tinerii sălbatici). Pe platou, îi
se mai alătură și Burt Lancaster. În
complicitate, Frankenheimer și viito-
rul „Ghepard” îl conving că adevărata
sa vocație nu actoria e ci îndrumarea
actorului. Așa își părăsește Pollack —
fără regret — profesia inițială, pentru
ca cinci ani — care acum i se par
lungi, dar au trecut la vremea lor ca
fulgerul — să se dedice seriilelor de
televiziune și „teleplay-urilor”. Urcă
rapid treptele notorietății în noua sa
profesie, din 1963 se află deja pe lista
cineastilor propuși pentru premiul
Emy (Oscarul micului ecran), iar în
1965 și-l adjudecă. Din acest mo-
ment, se poate considera promovat în
rîndul profesioniștilor care pot face
„cinematograf adevărat”. Și-l va face
cu adevărat.

Deși, cînd îi privești filmografia, ești
frapat de ritmul destul de „măsurat”
în care a lucrat. Din 1965, în 17 ani, a
realizat doar 12 filme, ceea ce e pu-
țin, mai ales pentru un cineast format
la școala trepidantă a televiziunii.

— Aveți dreptate, lucrez foarte în-
cet. Și eu aș vrea să fac ca alții,
două-trei filme pe an. Cu ritmul meu,
firește, pierd bani și-s dezavantajat.
Totuși, nu pot altfel. Acesta este mo-
dul meu de a face film, de aceea doar
am părăsit televiziunea...

Poate că ritmul acesta particular în
care lucrează, explică și performan-
țele deosebite pe care le au totde-
auna actorii, în filmele ce poartă
marca de calitate Sidney Pollack. E

greu s-o recunoști pe Barbra Streisand, atunci când joacă sub îndrumarea autorului **Celor mai frumoși ani**, așa cum chiar sub bacheta aceluiași Pollack imaginea lui Redford din filmul **Cel mai frumos an**, în care-l joacă pe scriitorul apolitic este greu de suprapus peste cea a „sălbaticului” Jeremiah Johnson. Cum se obțin asemenea metamorfoze actricești?

— Depinde de actor — ne răspunde Pollack — depinde și de film! Tehnica se diferențiază în funcție de interpret și de ceea ce are el de făcut. Cu unii trebuie să turnezi mai mult, să faci dublă după dublă, să-i aduci treptat în starea emoțională în care vor da ceea ce aștepti de la ei. Altfel, dimpotrivă, trebuie să le stimulezi spontaneitatea, să „furi” o singură filmare, pentru că la a doua vor „obosi” și vor fi mai puțin convingători. De la un actor ca Redford, poți obține portrete din cele mai diferite, fie ele înversunatul „călăreț electric” sau șovăielnicul scriitor din filmul pe care-l aminteai, incapabil de o angajare politică.

Ceea ce nu se poate spune și despre cinematograful pe care-l practică Sidney Pollack, de la început o artă a protestului și a ideii militante, în slujba cărei idei este pus ultimul film al regizorului, acest **Absence of Malice** care a provocat atâtea controverse la Berlin?

— V-aș putea răspunde că înfațișăm diferența dintre adevărul aparent și cel real.

— Acest răspuns ar putea privi însă, fiecare dintre filmele dumneavoastră, de la **This Property is Condemned**, care s-a bucurat de succes anul trecut printre telespectatorii români, pînă la **Călărețul electric**, care i-a încântat, tot în 1981, pe spectatorii sălilor noastre de proiecție.

— Într-adevăr, această diferență esențială a fost preocuparea caracteristică a fiecăruia dintre filmele mele. După cum o altă preocupare a mea a fost aceea a spectaculosului. Vedeți dumneavoastră, angajarea deschisă, nemijlocită, e o marcă a modului european de a face cinema. În Europa cînd abordezi o problemă, o faci în modul cel mai direct. În Statele Unite, însă, cînd sînt în joc 15—20 de milioane de dolari, ai grijă s-o faci și „distractivă”, adică accesibilă publicului. În mod practic, ideea, fie ea socială sau politică, trebuie dramatizată. Sigur că, finalmente, orice film poate include o anume propagandă, dar n-ar fi cîștit, n-ar fi moral să faci numai propagandă. Asumîndu-mi răspunderea politică a filmelor mele, patosul lor protestatar, nu pierd nici o dată din vedere utilizarea capacității emoționale a publicului, preocuparea să-l fac să ridă și să plîngă. Dacă aș face doar educație politică, aș fi un pedagog sau un propagandist; obligația mea e însă sportivă, pentru că sînt regizor, pentru că am datoria să prezint lucrurile într-o manieră dramatică. Mi-am permis, nu o dată, să particip personal la adunări de protest sau să fac donații mișcărilor politice propulsate de idei generoase, dar nu mi se pare cîștit să primesc 20 de milioane de dolari pentru o simplă pledoarie politică. Trebuie să fac totul ca pledoaria mea să pătrundă în conștiința spectatorului, a unui număr cît mai mare de spectatori...



„N-am să mă obișnuiesc niciodată cu imaginea tinereții mele. Totdeauna voi fi șocat la întîlnirea cu filmele de început”, mărturisește azi, James Stewart (într-un film de început cu Ingrid Bergman și azi alături de Mauritz de Hadeln, directorul festivalului de la Berlin)

„Femeile au devenit mai puternice la Hollywood!” — ne declară Sally Field...

Prima impresie? Este surprinzător de scundă, o „vedetă-bibelou”, chiar cățărata pe tocuri nespuse de înalte. Privind-o pînă începe să-ți vorbească, realizezi încă o dată magia obiectivului cinematografic, măsura în care poate el amplifica prezența unui star. Cînd intervine însă răspunsul, farmecul feminității și inteligenței interpretului din **Norma Rae** te învaluiue irezistibil.

— Îmi place să fiu o inocentă care-l așteaptă pe Prințul cel Frumos, dar mă identific în același timp și cu femeia care se urcă în virful colinei, agîtînd pumnul la cer și strigînd: Niciodată nu voi mai răbda de foamă! Sînt un amestec ciudat de Cenușareasă și Scarlett O'Hara — zîmbește interlocutoarea mea, cu o scîlpire năstrușnică în priviri.

În pofida proșpetimii pe care o emană, împlinește 36 de ani. Turnează în studiouri de la 19! Cîncisprezece ani încheiați a luat cu asalt platurile pînă să ajungă la Oscar cu

Norma Rae (1979). A început, în 1965, cu pelicule de televiziune, a debutat în filme pentru marele ecran în 1967, apoi — nemulțumită de ceea ce făcuse — s-a retras timp de cinci ani, în tăcere și stadiu înveșmîntat. Apoi, și-a reluat curajoasă atacul, atît în televiziune, cît și în studiourile cinematografice. Există vedete pentru care întîlnirea cu gloria se petrece de la sine, printr-o întîmplare fericită. Pentru Sally Field, celebritatea a venit, treptat, după o luptă înverșunată și tenace. Din fericire pentru ea, urmele bătațiilor pierdute, ale speranțelor și tristeților fără leac nu i se citesc pe chip. Și-a ales un drum greu, o profesiune dificilă, pe care a domesticit-o, ca pe un mustang sălbatic.

lelor și filmelor de televiziune, zece lung-metraje cinematografice. Filmul în care s-a realizat pe deplin este fîrrește **Norma Rae**. Dar vorbește cu același entuziasm și despre **Absence of Malice** în care Sidney Pollack a distribuit-o alături de Paul Newman.

— Despre ziaristi s-au făcut filme nenumărate — ne spune fermecătoarea noastră interlocutoare. Intotdeauna, ele elogiau curajul profesionistului presei, caracterul său de combatant. Din acest punct de vedere, filmul nostru e diferit. Eroina mea e o reporteriță tenace, care nu vrea să facă în nici un caz răul, ci doar să-și îndeplinească datoria de ziaristă, numai că nu-și dă seama că a fost prinsă în angajamentul minciunii. Ab-

pare-se, n-au greșit. Sidney Pollack m-a ajutat mult să-mi înțeleg rolul, să mă apropiez de specificul profesiei eroinei mele, m-a constrîns chiar să citesc tratate de jurnalistică. Ce să-i faci! Plătesc și eu tribut unui fenomen salutar: rolurile feminine s-au modificat, în ultima vreme. A trecut timpul cînd publicul se mulțumea cu femei frumoase și superficiale. Astăzi partiturile rolurilor feminine au devenit, uneori, chiar mai complexe decît cele masculine. Pe platouri, există acum nu numai actrițe, ci și regizoare. Femele au devenit mai puternice, la Hollywood, încheie cu o mîndrie ușor de înțeles protagonista **Norma Rae**.

„Asemenea teme nu mor! Ele vor reveni...” — prevestește James Stewart.

Este plăcut, mai mult chiar, este încurajator, este stenic să-l privești pe James Stewart. Degeaba depun marțurie dicționarele, că s-ar fi născut în mai 1908. Bărbatul acesta călît pe platourile westernurilor arată, la cei 74 de ani ai săi, ca un campion de înot cu o ținută de invidiat și un chip al cărui bronz strălucitor de sănătate îl e pus și mai mult în evidență de părul sur. Își evocă, savuros, începuturile profesiei: încă unul ajuns actor fără s-o fi visat! Ceea ce a învățat mai valoros a dobîndit de la tatăl său, un negustor de ceramică. Nu l-a învățat arta, ci — subliniază actorul — disciplina muncii.

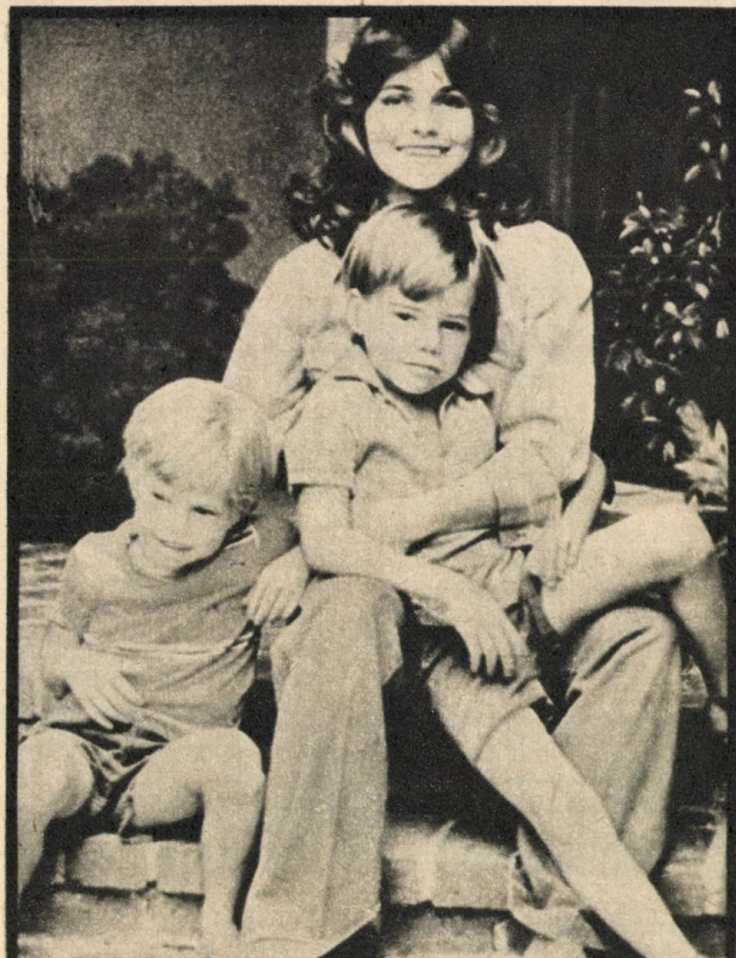
Studia arhitectura la Universitatea Princeton, cînta cu aplicație la acordeon și așa a urcat pe estradele teatrului universitar, la început acompaniînd, apoi spunînd o replică, apoi deținînd rolul principal. Cu puțin înainte de licență, a fost remarcat de un regizor obscur, un anume Tim Whelan.

— Vino în Massachussets — mi-a spus. Asigură-ne scenografia și-o să-ți petreci vacanța cu noi. Nu fusesem niciodată acolo. N-am ezitat! Cîneva mi-a încredințat un rolșor. Am dat o probă și producătorul mi-a spus: Al tău e rolul. Așa a început totul...

Așa a început o carieră de aproape jumătate de secol, în filme astăzi piese de rezistență ale cinematecilor, semnate de John Ford, Frank Capra, Hitchcock, Wilder, Preminger și alții.

— N-am să mă obișnuiesc niciodată cu imaginea tinereții mele ne mărturisește interpretul lui Mr. Smith. Totdeauna voi fi șocat la întîlnirea cu filmele de început. Așa cum mă amuză să mă privesc în prima comedie muzicală în care mi-a fost imprumutată vocea. Asta s-a întîmplat în **Born to Dance**, prin 1936, pe cînd jucam alături de Eleanor Powell. O fată fermecătoare, dansatoare excelentă, o voce de auri! Și eu sîc cînt alături de ea! Mai bine zis să mă prefac. A fost o experiență unică. A trebuit să treacă o groază de vreme pînă să învăț să simulez participarea mea vocală în mod cît de cît satisfăcător. Iar la sfîrșit, cînd filmul a ieșit în premieră la Los Angeles, am fost uluit cît de bine am putut „cînta”, fie și cu o voce de împrumutat!

O altă experiență care i-a cerut eforturi a fost acomodarea cu televiziunea...



„Un ciudat amestec de Cenușăreasa și Scarlett O'Hara”, spune despre sine Sally Field (interpreta Normei Rae)

— De ce am devenit actriță? Habar n-am! Ideea m-a însoțit de cînd mă știu, din cea mai fragedă copilărie. În loc să mă joc cu păpușile, ca alte fetițe „normale”, mă retrăgeam singură într-o cameră, ca să „joc teatru”.

A turnat pînă acum, în afara seria-

sence of Malice este un film care revelează primejdia extraordinarei influențe deținută de mijloacele de comunicare moderne. La început, scenariul s-a cam plimbat între studiouri, nu era nici melodramă, n-avea nici dueli de pistoale, nici măcar erotism. Cel de la Columbia l-au acceptat și,

— Experiență nu prea fericită! Am făcut un serial compus din 60 de episoade. Imens, un ritm de lucru infernal, teribil de obositor. Am decis să nu mai reiau o asemenea experiență, nu tot succesul pe care l-a reperat serialul meu. Sint, totuși, unele aspecte ale muncii la televiziune care-mi plac. Cred de altfel că în Anglia, și în general în Europa, trebuie să fie mai plăcut de muncit pentru un actor, decât în America.

Discuția alunecă din nou, cu nostalgia, spre trecutul filmului american, leși noua generație de actori este excelentă, numai că tradiția marilor studii de odinioară a dispărut, face parte deja din istorie. Au dispărut și subiectele generoase de odinioară, leși — ne încredințează Stewart — asta poate să țină de conjunctură. În ultimul deceniu, filmelor le lipsește diversitatea. Cred că nu se ținseama de toate posibilitățile artei filmului. Nu întimplător un film recent, în care Henry Fonda și Katharine Hepburn, obține acum un succes rîmful... (Interlocutorul nostru se reamintește la filmul regizorului Mark Rydell — **On Golden Pond**, pentru care Fonda-Hepburn a fost distins ulterior cu Oscarul celei mai bune interpretări). Filmul acesta ar fi putut fi realizat și în anii '30. Aceste teme nu sînt, ele vor reveni cu siguranță, asultați-mă pe mine!...

— Și în privirea lui James Stewart radiază atîta convingere, încît nu poți eșica să fii de acord cu el...

— Regizorul favorit? E greu să răspunzi la o asemenea întrebare, cînd ai lucrat cu Hitchcock și Capra, cu Ford și cu Lubitsch.

— Dar partenera care v-a lăsat cea mai frumoasă amintire?

— Iată o întrebare de-a dreptul peticuloasă. Ar trebui să recunosc că a fost Marlene... Era o bucurie să lucrezi cu ea. Iar partenerii? Ei bine, eu am fost Tracy și Fonda. Cu Henry sînt rîieten de cincizeci de ani. Îl consider astăzi cel mai bun dintre noi. Partea sa din **On Golden Pond** este el mai bun rol pe care l-a făcut vreodată. Cît despre Spencer, el mi-a dat urajul de care aveam nevoie în momentul în care eram un actor în provorie.

Cum își privește, oare, retrospectiv, cariera lui Stewart?

— Știi ce a spus Laurence Olivier despre mine? Jimmy Stewart îl joacă întodeauna pe Jimmy Stewart. Nu m-am îndesat la asta pînă în momentul în care mi-a spus-o. Cred că, într-un fel, asta este ceea ce am făcut...

Nu-mi pot încheia interviul fără să recordez și o întrebare delicată:

— Cum vă petreceți timpul, acum, afara studioului?

— Îmi impun să fiu mereu activ. Să păstrez în formă. Înot. Încă îmi ai respect zilnic orele de birou. Încă n-am răspuns la cinci-sase sute de scrisori lunar. E ceva, nu? E plăcut să știi că încă mai există în lumea largă oameni care țin la tine, care-și amintesc de ceea ce ai făcut, care se simt cu tine fie și ca umbră pierdută pe pînza ecranului.

„Jimmy Stewart îl joacă întodeauna pe Jimmy Stewart“. În postura actorului în retragere, e greu să-ți dai seama, totuși. Parcă nu s-ar mai juca sine însuși...

T. CARANFIL



Vittorio Gassman:

un temperament
disimulat
în subtilități

Născut la Genova, la 1 septembrie 1922, urmează Academia de artă dramatică din orașul natal (cursuri cu Silvio d'Amico) și face studii de drept la Roma. Se afirmă rapid ca actor de teatru, apoi ca regizor, antrenîndu-se într-o activitate susținută de turnee datorită cărora obține notorietatea, consolidată ulterior și prin apariții în emisiuni de televiziune.

Debutează pe ecran în 1946, în filmul lui G. Paolucci, **Preludiul dragostei** și se face remarcat în distribuția unuia dintre filmele de început ale neorealismului — **Orez amar** de Giuseppe De Santis (1949). Se va afirma însă pe deplin abia în anii '50, interpretînd deopotrivă roluri de dramă și comedie. Lucrează cu regizori de prestigiu internațional (l-am văzut și noi în versiunea lui King Vidor asupra romanului lui Tolstoi, **Război și pace**), dar se impune prin filmele citorva din cei mai importanți regizori ai filmului italian contemporan: Luigi Zampa

(**Frenzie de vară**, **Contestare generală**), Alberto Lattuada (**Furtuna**), Mario Monicelli (**Marele război**) și mai ales Dino Risi, ale cărui filme — cunoscute și la noi — l-au situat printre interfeții de marcă ai cinematografului italian postbelic; **Depășirea**, **Tigru**, **Monstrii**, în numele poporului italian.

Înzestrat cu o vitalitate temperamentală aparte, practicată o comedie subtilă, cu nuanțe satirice, fine. Verva sa umoristică obține astfel o foarte diversă și largă audiență. Spre deosebire de Totto. Alberto Sordi sau Nino Manfredi, personajele sale aparțin unei umanități zeloase, ajungînd cu bună știință în situații critice care le solicită ingeniozitatea și o abilă capacitate de adaptare... comică. Recuzita sa de joc se revendică mai puțin de la grotescul farselor populare și mai mult de la tradiția efectului comic pe cit de realist, pe atît de atent și elaborat.

A făcut comedie chiar și din **Marele război**
(Vittorio Gassman)



comici
vestiți
ai ecranului



Alexandru
Giugaru:

un clasic
în luptă
cu neînțelesul

Un adevărat monstru sacru al scenei și ecranului românesc. Trahanache-le său a făcut epocă, iar Ipin-gescu l-a fixat definitiv în conștiința noastră. „Un terorizat al cotidianului — ne atrage atenția diagnosticianul de caracter artistice care este Radu Cossașu. În ochii nici unui actor român nu se răsfringe la proporții atât de copleșitoare, spectrul inexplicabilului răsărit din toate platitudinile și mizeriile realului. Enormitatea privirii sale bulbuicate este naturala expresie a perplexității — dusă până la acea

xandrescu, la Naționalul bucureștean, după eliberare, când creează o galerie impresionantă de tipuri memorabile din teatrul lui I.L. Caragiale.

Debută pe ecran în 1925 (*Năbădăile Cleopatrei*, regia: Ion Sahighian și *Legenda celor două cruci*, regia: G. Popescu, Eftimie Vasilescu), apărind apoi în 1926 pe genericul unui film neterminat — *Căsătoria*, în regia lui Jean Mihail, probabil o localizare foarte liberă a comediei lui Gogol. Consacrarea o va cunoaște însă odată cu ecranizarea lui Jean Geor-



blocare a minții căreia îi mai zice cum îi mai zice — în fața a câte și mai câte se întâmplă, neînțelese, dar și extrem de primejdioase... În domeniul trîntei cu neînțelesul, Giugaru e un clasic fără pereche.

S-a născut la Huși, la 23 iunie 1897. La 18 ani, va apăre pe scenă ca interpret în comedii și opere, obținînd ulterior succese în teatrul de revistă (un gen de care îl va lega și activitatea sa de mai târziu, în calitate de cupletist în pauza spectacolelor cinematografice — mulți își mai amintesc probabil de cupletele lui „Sandy-Huși”). Absolvent al Conservatorului de artă dramatică din București (1926), va deveni o personalitate marcantă a scenei românești, făcînd parte din echipa de mari comedieni afirmată sub îndrumarea lui Sică Ale-

gescu după *O noapte furtunoasă* — în 1942. Cine poate uita momentele antologice ale lecturii „Vocii patriotului național” sau spectacolul lui Ion-nescu de la „Junion”? Au urmat alte modele de tipologie caragialeană, în *O scrisoare pierdută* (filmul spectacolului de pe scena Naționalului), în ecranizarea lui A. Miheș și Gh. Naghi după *Două lozuri*, *D'ale carnavalului*, *Telegrame* și în filmul lui Jean Georgescu *Mofturi 1900*. Rolul titular de Jean Georgescu în 1955, este un adevărat recital comic, susținut alături de Birlic, și înscris la loc de frunte într-o posibilă antologie a umorului cinematografic românesc. Momente irepetabile de ferveare comică, portrete satirice de mare forță expresivă.

comici
vestiți
ai ecranului



Belgiană de origine, născută Bruxelles, la 4 mai 1929, pe nume său adevărat Edda Hepburn van Hemsra „cea mai pariziană dintre vedetele americane”, face studii de dans la „Ballet Rambert School” din Londra, după care se afirmă pe scenele londoneze și americane în spectacole de balet și proză. Debută pe cinema în 1951 (*Mergem la Mon Carlo*, în regia lui Jean Boyer), obținînd rapid o notorietate favorizată prin câteva premii de prestigiu (1951 — Oscar-ul pentru *Vacanță la Ron* în regia lui W. Wyler, 1959 — premiul San Sebastian pentru *Povestea unei călugărițe*, în regia lui Fred Zinnemann). În compania unor regiști de marcă, precum King Vidor (*Război și pace*), Billy Wilder (*Dragoste după amiază*), Blake Edwards (*Mic dejun la Tiffany*), dar mai ales George Cukor (*My fair lady*), W. Wyler (*Cu să furi un milion*) sau Stanley Donen (*Mutră nostimă*, *Sarada*) se impune cu autoritate printre miturile feminine postbelice — cum observa Ecaterina Oproiu: „o irezistibilă strălucire de substanță, o feminitate puțin bătească, niciodată lipsită de grație, i

comici
vestiți
ai ecranului



Spre deosebire de corifeii comediei cinematografice franceze sau americane, crescuți la școala circuitului de music-hall-ului, ilinski se formează făcînd dramă la Teatrul Komissarskaia și la Teatrul de Artă din Moscova sau apărînd pe scena Operei și Operei. Din aceste genuri apar disparate, el își va compune un

Audrey Hepburn:

o vedetă
fără urmă
de vedetism

...odată lipsită de atu-urile senzualității, o prezintă ușor intelectualizantă, iar fără atitudini de bas-bleu, disinsă, dar fără morcă”.

George Cukor a înțuit bine posibilitățile actriței atunci când, în urma unui incident, în locul lui Julie Andrews, care trebuia să joace rolul, a notărit să o distribuie pe Audrey ca Eliza Doolittle. Astfel, personajul lui Bernard Shaw a devenit eroină de musical, în *My fair Lady*. A fost, crem, filmul cel mai văzut al actriței. Alături de Rex Harrison, ea etalează o jamă de posibilități care se întindele la comedia în tente apăsate, când e micuța vagaboandă din Covent Garden, până la umorul rafinat, subtil, înd „parvine în înalta societate”, de la sarcasmul duelului verbal cu Higgins, până la ritmurile și strălucirea voluțiilor sale muzical-coregrafice chiar dacă, în pasajele cîntate, se fosește de vocea lui Julie Andrews, are susținuse partitura lui Frederick oev » în spectacolul de pe Broadway. O actriță care slujește cu aceași mobilizare a mijloacelor expresive atât drama cît și comedia.



Igor Ilinski:

“excentricul” care
ascultă
de exigențele
realismului

...ers artistic și o stilistică personală, stinctă, un alfabet comic cu un re-stu de expresivitate definit în pocă prin termenul „excentricitatea”. Opțiunile lui Ilinski sînt la început glorificate în teatru, prin colaborarea u Vsevolod Meyerhold, care îmbină uoasterea biomecanicii cu virulența teriorizării ideilor.

Întîlnirea cu Iakov Protazanov, un tinăr regizor întors din emigrație, îi prilejulește debutul cinematografic, în rolul agentului secret Kravțov, din primul film sovietic de aventuri *Aelita*, realizat după cartea lui Alexei Tolstoi. Astfel, în 1924, la numai 23 de ani, începe o carieră cinematografică cu momente de mare succes. Farmecul și aplombul său excentric înnobilează personaje modeste, precum contabilul din *Tutungila de la Moseelprom*, croitorul Petea Petelkin (*Croitorul din Torjok*), pungașul Tapioca din *Procesul celor trei milioane* sau Franz din *Sărbătoarea Sfîntului Iorgen*. În numeroase filme realizate în perioada 1925—1930, caută să unească exuberanța improvizăției cu exigențele realismului cinematografic.

După ce traversează o perioadă de ezitări — prezența sa în prima comedie sonoră moscovită, *Trădătorul mecanic* (1931), trece neobservată — compensată numai de o bogată activitate teatrală, îl întîlnește pe Grigori Alexandrov, sub îndrumarea căruia repurtează unul din cele mai mari succese ale carierei sale: rolul birocratului Bivalov din *Volga-Volga*, care consacră în cinematografie tradiția satirică a lui Maiakovski.

Urmează o absență de 18 ani de pe

platourile de filmare, dar reîntrearea e triumfală, în 1956. Rolul gospodarului Zaițev din *O zi de odihnă* și mai ales acel neuitat Oguțov din *Noapte de carnaval* sînt chintesențe de subtilitate în satira la adresa birocratismului, etalări ale unei largi game de expresivitate care vizează eficace ipocrizia tartuffistă, ca și suficiența extazului de sine. L-am reîntîlnit în *Balada husearilor*, redînd cu hazul său caracteristic figura marelui Kutuzov.

Toată lumea rîde, cîntă
și dansează, numai el e serios
(Igor Ilinski)



Camil Petrescu și Greta Garbo

Scriind titlul, mi-am dat seama că articolul de mai jos vrea să se adauge la demonstrația că restringerea lui Camil Petrescu la noțiunea de „scriitor” este arbitrară. Am păstrat totuși titlul pentru că, în fond, Camil Petrescu rămâne în conștiința culturală a țării ca scriitor, iar criticul de teatru, teoreticianul, gazetarul, scenaristul, filozoful vor să completeze imaginea muncitorului intelectual — noțiune pe care el și-o asuma și o onora integral.

Cîmpul artei spectacolului a fost unul din teritoriile cel mai adesea și mai profund investigate, deși n-a izbutit, cum el însuși spunea, „să exprime sistematic și exhaustiv o teorie a teatrului (și a filmului) ca artă și spectacol”. Modalitatea estetică a teatrului. Modalitatea artistică a teatrului (atît cît a ajuns să scrie la ea sau, mai exact, cît s-a păstrat din lucrare) și articolele sale răspindite (în zeci de ziare și reviste) sînt dintre cele mai importante contribuții teoretice în acest domeniu din cultura noastră. Cum el pornea de la ideea că deosebirea dintre spectacolul teatral, cinematografic și radiofonic nu sta în esență, ci „în dificultatea de a birui momentan serviciile fizice”, analiza actului de creație, a spectacolului și a receptării au argumente și concluzii comune pentru cele trei domenii. Aici ne vom opri doar la unul dintre elemente: actorul, de care sînt legate cîteva delimitări esențiale în creația artistică.

Paradoxe provizorii

În 1924, pornind tocmai de la creația actorului și posibilitățile lui de manifestare și împlinire, dar și de la verificarea calităților, Camil Petrescu scria în **Adevărul** o serie de **Paradoxe provizorii**, în care opunea explicit talentul, temperamentului artistic (personalității). Îndeminarea, spiritul de reproducere, activitatea rutieră ar caracteriza talentul. „Talentele sînt foarte iubite de public, scria Camil Petrescu. Întîi pentru că sînt evidente. Un spirit creator,

**Spiritul pasionat
și incomod
al lui
Camil Petrescu
n-a ocolit
nici lumea filmului.
Deși construite
adesea
pe paradoxul
cel mai contrariant
opiniile
și definițiile sale
ambicioase
ne captivează
și astăzi**

ca să luăm cazul opus, poate să fie neînțeles și cel mai adesea contrazice noțiuni curente. Un talent e totdeauna limpede și uimitor. E în el ceva de perfecție atunci cînd atinge virtuozitatea”.

Dacă talentul se reduce la atît, atunci cu ce se poate crea, ce i se cere actorului? „Temperament artistic: personalitate”, răspunde teoreticianul. Prezența talentului ar fi totdeauna dovada lipsei de însușiri artistice. „Pentru că talentul exclude impresionabilitatea, emotivitatea, impulsivitatea, bruscă, neprevăzută în reacție, îndoială, și înfrigurarea” — date ale personalității.

Dar ce este, în fond, un temperament artistic? „Cînd o personalitate în adevăratul înțeles e în plină desfășurare a vieții, avem de-a face cu un temperament artistic”, iar cum arta presupune, „un suflet dezvoltat complet, ca inteligență, ca sensibilitate, ca voință și afectivitate”, acesta se va afla într-o luptă continuă,

într-un „conflict între ceea ce făurește inteligența ca himera, și ceea ce oferă realitatea”.

Prin ce este caracterizat totuși temperamentul artistic? Teoreticianul răspunde și de această dată: „o inteligență vie, cuprinzătoare, veșnic deschisă spre viață, o sensibilitate neobișnuită, timiditate și îndrăzneală în acțiune în același timp; temperament pasionat, ambiții puternice, un spirit mîndru și capabil de devotațiune totdeauna”. El cerea actorului cultură și inteligență excepțională („pentru că, la urma urmelor, actorul poate „face” pe oricine — numai pe inteligentul nu”), spontaneitate („e calitate preliminară a artistului”), sinceritate în înregistrarea adevărului („care e totul”), capacitate de emoție morală („în sensul filosofic al cuvîntului, nu în cel etic”), o prezență adevărată în rol.

Filmul față de teatru

Cinematograful după opinia scriitorului a înțeles înaintea teatrului (unde s-au văzut și Juliette cincvagenare) importanța dezideratului de mai sus. „Cînd Griffith a făcut, de pildă, **Cele două orfeline**, el a oferit publicului, în cele două roluri, două actrițe de o tinerețe, de o frumusețe, de o nevionovăție plastică și o frăgezime parcă nemaîntîlnită pînă atunci, lipsite de acea rutină supărătoare a convenționalului scenic” — este vorba de surorile Gish. Alt ascendent al filmului față de teatru este și posibilitatea formării de distribuții cuprinzînd actorii necesari de pe orice meridian. „Limba nu mai e o piedică. Pui într-un film pe suedeza Greta Garbo cu spaniolul Ramon Novarro sau cu englezul John Gilbert, adăugînd laolaltă și pe unguroaica Lya de Puty. Cînd regizorul francez are nevoie de germanul Conrad Veidt, îl angajează fără nici o piedică” ș.a.m.d. Dar pe măsură ce publicul se obișnuiește, trebuie să schimbi, atît în domeniul genurilor („la începutul cinematograful a oferit comedii

mondene italiene — Linda Boreli, Francesca Bertini — apoi nemții au oferit dramele istorice și revoluționare, francezii au adus prelucrări de romane, americanii întâmplări aventuroase și toți comedii de salon", etc), cât și în rîndul interpreților („cinematograful, la însușiri egale, sau chiar făcînd eforturi ca să pună în valoare ceea ce e nou, înlocuiește tot stocul de interpreți, numai ca să înlocuiască prezența fizică, trecînd în rezervă actrițe și actori de reputație mondială", la o vir-

cinematografului și una dintre femeile cele mai personale, desigur, din istoria culturii".

Moda sufletului

Și marii artiști îi consacră, în 1931, un articol intitulat **Greta Garbo și moda sufletului**, povestind despre victoria acesteia asupra tuturor femeilor de pe glob.

„Se purta părul cu cîrlișori lipiți cu salivă pe frunte, și ea purta o chică blondă, femeile

de film. Intuiția ei o împingea spre problemele esențiale ale artei. Nu lupta cu moda (pe care a biruit-o atît de strălucitor), ci și cu elemente, care păreau fixate, în domeniul esteticii. E obsesia urîtului care o chinuie. Acolo însă vrea să învingă prin mijloace excepționale. Dincolo de „modă”, Greta Garbo atacă datele grației și feminității. Publică fotografii neretușate, părul și-l lasă lins, îmbracă haine pocite, merge aproape strîmb. Într-un film se spăla pe cap, altădată pe



„Cum a putut
să biruie
femeia asta,
e o taină
desigur,
dar nu e
decît o taină
a artei”,
scria
Camil Petrescu
despre
Greta Garbo
în 1931.
(o fotografie
inedită
a scriitorului
și un chip
mai puțin cunoscut
al actriței).



stă care constituie în teatru virsta de debut).

Totuși, dacă aștepta criteriul măsoară valoarea interpretului în artă, cine le-a împlinit, după opinia exigentului critic? Foarte, foarte puțini, căci „actorii cu adevărat mari — unul la cincizeci de ani — sînt dintre geniile cele mai autentice ale unui popor. Ei pot trăi vieți diverse și toate mari”. Și totuși cine a trecut prin sita rigorilor? Două nume din filmul mondial sînt amintite la superlativ: Charles Laughton și Greta Garbo. Cel dintîi era „cel mai mare și mai emoționant artist al timpului”, cu adevărat o personalitate din categoria acelor la care „luciditatea minții superioare acompaniază momentele cele mai pasionate cu putință”, cea de-a doua, una dintre cele mai mari artiste din istoria

și își arătau cu orice prilej culpele și ea nu purta decît rochii lungi, moda cerea ca o femeie să conducă automobilul, iar Greta Garbo juca mai mult la chaise-longue-uri. Ca femeie, nu publica cifra scrisorilor de dragoste pe care le primea, nu divorța în fiecare an. Evita lumea, avea oroare de mondenitate, nu se abona la agenții ca să fie primită cu flori la gară. Nu sta de vorbă cu ziariștii...

În schimb, Greta Garbo surîdea...

Cum a putut să biruie femeia asta e o taină desigur, dar nu e decît o taină a artei. Un imbecil a încercat să o denunțe pe două continente, că e „cea mai proastă femeie din lume”. Adevărul e că rareori parcă, un artist-actor a fost mai conștient de mijloacele artei ca această stea

picioare, ținîndu-le într-un mod care părea un atentat la ideea de grație.

Dar peste toate se ridică surîsul și privirea ei care, variînd fiecare pe linia lor proprie și acordîndu-se, de fiecare dată altfel, dau un număr nesfîrșit de nuanțe expresiei. Asemenea ochi și asemenea suris cereau o voce interioară gravă, marcată de tristețe. Și cînd a vorbit, așa i-a fost vocea (chiar dacă amestecul regizorului s-a dovedit indiscret uneori).

Între toate femeile din lume și ea, bărbații au preferat-o pe ea. Și femeile au fost nevoite să încerce să-i semene.

Legea personalității s-a dovedit încă odată activă.

Florica ICHIM

La filmare, modela lumina
ca pe o bucată de lut



Ovidiu Gologan: o viață pentru film

„Cît de tînăr eram
și nu mă învățase nimeni “

Avea o vibrație unică, în vocea sa grav-jovială, o vibrație prin care acest mare artist al imaginii, al vizualului, exprima și sonor sensibilitatea sa prevenitoare, căutarea perpetuă a tonului exact, temător, cum este un intelectual și un artist autentic, ca nu cumva ceva să știrbească măsura gândului adevărat, să nu umbrească, în comunicarea cu semenul, delicatețea care i se cuvine.

Cu această voce neschimbată ne-a sunat la redacție, la începutul lui martie, vorbind din spital, dar îndatoritor ca întotdeauna, interesindu-se mai mult de tine, decît vorbind despre sine. Abia într-un tirziu ne-a spus, ca un copil care disimulează o plăcută surpriză: — Sper să ciocnim, în curînd, o cupă de șampanie. — Cu care bucuroso prilej? — La 14 mai împlinesc 70 de ani.

Ne pregăteam să-l sărbătorim. Cînd l-am sunat la rîndu-ne, propunîndu-i un interviu aniversar, luciditatea, pe care o tradusese toată viața în imagini filmate, o aplica sieși: — Nu știu dacă mai trăiesc pînă la 14 mai. Dar

n-a ezitat o clipă. A doua zi, aflat lîngă patul său, l-am văzut pentru ultima dată pe Ovidiu Gologan ridicîndu-se și pornind într-o misiune, chemat parcă imperios la o filmare decisa de el însuși. Cu spiritul său de sacrificiu tacit, cu umorul zîmbetului sau timorat, bravînd în același timp, ne-a vorbit timp de două ore, cînd confesiv, cînd cu o elocință de retorică mereu atent la reacțiile partenerului. V-a plăcut? Fără să uite nimic esențial, frunzărirea foile dinainte pregătite, mult mai numeroase decît putea să cuprindă o pagină de interviu, stăpînînd cu un ochi sigur materialul bogat și contradictoriu, oferit de propria sa trecere prin aceste decenii. La distanță egală de resentimente și de complezență față de cei „de duzină”, distila amintirea succesorilor și a amărăciunilor, tolerant, fără umbră de snobism, prin fraterna recunoaștere a locului fiecăruia în lume. Odată în plus, refuza să-și menajeze forțele lupta vizibil cu timpul, învingîndu-l și această ultimă misiune profesională a devenit un gest de superbă colegialitate

și prietenie, de superioară intelectualitate.

Mult mai mult el însuși decît un tehnician și un profesionist, dar complet liber de veleități acaparatoare, deasupra măruntelor moravuri și con-juncturi, viziunea spiritualității operatorului Ovidiu Gologan asupra lumii, asupra valorilor mari sau mici, asupra oamenilor și timpului, era de înaltă extracție. A făcut mai mult decît s-a văzut și decît se știe pentru întemeierea artei filmului românesc, pentru proiectul unui climat al creației și al colaborării total dăruite unui crez. A fost în același timp omul prea tăcut pentru ca toți să-i fi intuit exact întotdeauna întreaga valoare, toate disponibilitățile, încă din timpurile de demult, dinainte de *Moara cu noroc* și de *Scînteia*, apoi ca partener, în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, al unor cinești intelectuali de talia lui Victor Iliu și Liviu Ciulei, împreună cu care a înălțat filmele reper pe care le stim, pe care le vom ști mereu și le vor ști întotdeauna cei care vor viețui și vor crea în această cinematografie și în această țară.

În înfîinirile inefabile de tonuri, în strălucirile și penumbrelor atît de grațioase, în contrastele poetice sau dramatice ale alb-negrului lui Ovidiu Gologan, din *Moara cu noroc*, din *Pădurea spînzuraților* — filme în care talentul său nativ, sirguincios cultivat, s-a putut înfîlî cu alte nobile deschideri de gînd și, nu mai puțin, cu echi-

La 14 mai 1982, operatorul Ovidiu Gologan, co-semnatarul unor momente de vîrf ale filmografiei românești, ar fi împlinit 70 de ani

valențele unui real rafinament — citim și vom citi mereu semne care ne definesc în acest spațiu, o pagină eternă a omeniei și a vocațiilor noastre. Orice modificări de viziune, de stil și tehnică, au adus și vor aduce noile generații, arta sa și etica prin care ea s-a înălțat, eroic și prodigios, vor iradia exemplar și vor rămâne tinere.

Despre tinerețe ne-a vorbit tot timpul Ovidiu Gologan, în acele ultime două ore în care l-am văzut, dominate nu atât de evocarea filmelor sale, cît de o irepresibilă deschidere spre tabloul mult mai larg al vieții în-

sași, spre emoțiile și revelațiile primordiale care l-au format ca om și ca artist. „Eram tînăr!” „Cît de tînăr eram și nu mă învățase nimeni!” Voia să apere și să perpetueze imaginea tinereții sale, a tinereții spirituale, a tinereții speranței, a tinereții fără bătrînețe și a vieții fără de moarte.

Ne-am despărțit de Ovidiu Gologan, în ajunul aniversării, cu această imagine a tinereții sale perpetue, care intră, ca și lucrările sale, în istoria și în viitorul filmului românesc, al umanității noastre.

Valerian SAVA

„Bucurați-vă de fiecare cadru...”

În această orchestrație miraculoasă, filmul, vocea sa sună cu un timbru și o intensitate care au marcat istoria cinematografului nostru. Alegeti oricare dintre filmele sale, dar mai ales **Moara cu noroc** sau **Pădurea spinzuraților**, priviți gestul pe care-l face imaginea. Acesta este **Operatorul**.

Lucra într-o liniște și cu o discreție desăvîrșită, sub obsesia unui gînd pe care aproape îl murmură tot timpul: „Fiecare cadru, fiecare film, nu-l facem decît o singură dată în viață”.

Ce forță trebuie să fi avut, de a putut fundamenta un edificiu artistic, înfrînat de ireversibilitatea semnelor miraculos al artei!

„Bucurați-vă de fiecare cadru, priviți-l, căci acestea sînt clipele vieții noastre”. După cîte o zi grea de filmare, pe deplin reușită, îl auzeam murmurînd nemulțumit: „În nebunia care a fost azi, nu m-am bucurat de nici un cadru”.

O structură sufletească perfect armonizată, o intuiție artistică rară, o sensibilitate pentru lumină și culoare de mare noblețe au făcut ca, sub tira-

nia gîndului către perfecțiune, Ovidiu Gologan să ne lase acea operă imagică pentru care noi și viitorimea să-i fim recunoscători.

Am avut șansa unică să deschid ochii asupra cinematografului sub bagheta maestrului. M-a învățat cum să privesc lumina, pe care, la lucru, o modela ca pe o bucată de lut. M-a învățat cum să mă depărtez de cadru, pe care îl privea dîndu-se un pas înapoi, aidoma picturului.

M-a învățat cum să privesc ochii actorilor, pe care-i luea și pentru care lucra ore întregi. Mi-a marcat profund traiectoria artistică și crezul în cinema. Am încercat să păstrez tot ce venea de la acest om, și am rămas cu regretul că totdeauna am făcut prea puțin pentru asta.

S-a stins un romantic, unul dintre puținii breslei noastre. Ovidiu Gologan rămîne o contribuție fundamentală la o armonie pe care o dorim cît mai frumoasă, cît mai semnificativă, în slujba a ceea ce dă sens vieții noastre, filmul.

Florin MIHĂILESCU

Conștiința unei misiuni de excepție

Ovidiu Gologan mi-a fost profesor și coleg. Profesor pentru un semestru, coleg tot restul vieții. Un coleg adevărat, un coleg generos, un coleg

prieten. L-am iubit și l-am invidiat cu aceeași putere. Îi invidiam talentul, sensibilitatea, forța gîndirii sale și mai ales ochii prin care vedea lumea atît

de frumos! L-am spus-o și a zîmbit. Ne întîlneam pe stradă întîmplător, poate dimineața și uitam de timp, făcîndu-se seară, vorbind mereu și mai ales ascultîndu-l vorbind, despre aceeași mare iubire căreia i-a dăruit tot, filmul. Dar ce putea fi mai minunat decît dorința de-a fi un coleg pe măsura lui Gologan? Ce putea să mă bucure mai mult decît faptul că, într-o zi, Ovidiu Gologan m-a oprit pe unul din culoarele studioului și mi-a spus: — Ți-am văzut filmul, de două ori... Îi lăuceau ochii și m-a strîns de braț. Avea o mină puternică. Mă doream rivalul lui și mă încumetam să iubesc filmul ca el, dar simțeam că el o face altfel, mai puternic, mai mistuitor, mai profund, mai sigur și îi divinizam muza...

Cîte nu aș putea spune despre acest om minunat, de la care nu am învățat numai meserie, ci am învățat să fiu coleg, am învățat să trec bucuria și suferința altora prin mine, am învățat cum să fiu demn în meserie și, poate, lucrul cel mai de preț, am învățat să văd! Îi datorez și noi toți li datorăm multe acestui coleg care s-a înălțat deasupra noastră, trudind fără odihnă! A căutat neconținut cu aparatul de filmat o lume nevăzută de alții și astfel, el, primul dintre noi, a încununat imaginea cu aura artei. Îneztrătat cu o intuiție deosebită, Ovidiu Gologan, artist înăscut, pictor al imaginii, colora în alb și negru. În compozițiile cadrelor sale, umbra și lumina, strălucirile și penumbrele, echilibrul între alb și negru, ritmurile dramatice și cadențele tonurilor cu sonorități shakespearene au devenit școala noastră de imagine, care va dăinui.

Religia sa a fost frumosul. S-a lăsat deformat de această pasiune. Furat de forme, umbre și lumini, uita de sine, uita de toți și ofiția pe platou ca un magician, transfigurînd și încărcînd cu sevă lumea adevărată pe care o simțea, o lume creată prin ochii și sufletul său, fixînd-o pentru totdeauna pe celuloid. A trăit destinul marilor artiști, chinul de teama că nu a dat totul, că nu a construit destul de bine ceea ce pentru alții însemna perfecțiune. Pleca acasă cu gîndul că mine va trebui să dea totul, iar a doua zi relua același travaliu, mereu, mereu, nemulțumit de sine. Ajungea să mai încheie încă un film, reproșîndu-și că nu este bine ce a făcut! Creator tenace, regreta că nu poate relua și șlefui un cadru sau lumina unui cadru de zece ori, de o sută de ori, dacă ar fi trebuit, pînă la perfecțiune.

Era aproape de încheierea carierei și încerca temerea că nu a fost destul de exigent, că n-a făcut încă totul. Uitase parcă anii de front, zecile de mii de metri de negativ filmați prin tranșee sau gropi de obuze, apoi în anii reconstrucției patriei, de construire a României de azi, uitase de marile lui filme — școala noastră de imagine — de **Moara cu noroc**, de **Pădurea spinzuraților**, de laurii care i-au încununat fruntea, cîstîndu-i truda de o viață. Dar, de fapt, nimic nu uitase!

A căutat, cu prețul maxim, perfecțiunea și nu toți l-am înțeles. Prin tot ce a făcut, e un exemplu, un artist în sensul cel mai deplin al noțiunii, un om minunat, un coleg și un prieten pe care nu-l vom uita niciodată.

Nicu STAN

comici
vestiți ai
ecranului



Ileana Stana Ionescu: verva satirică în roluri secundare. Așteaptă să se afirme și în roluri de prim-plan



Memorabile chiar în apariții episodice (Draga Olteanu-Matei și Ileana Stana-Ionescu în *Dumbrava minunată*)

comici
vestiți ai
ecranului



Draga Olteanu-Matei: verva unei comediene care ascunde nostalgia unor roluri de dramă

Născută în comuna Brad, județul Hunedoara, actrița se afirmă, încă de la terminarea liceului, pe scena Teatrului tineretului din Piatra Neamț, obținând apoi notorietatea pe scena Teatrului Național din București.

Se face repede cunoscută în rindul iubitorilor de comedie, atât prin creațiile sale scenice, cât — mai ales — prin frecvențele sale apariții în emisiunile de radio și televiziune. Verva satirică, aplombul umoristic, vivacitatea expresiei, comicul agresiv, incitant, sînt numai cîteva dintre atribuțiile unei personalități actricești care cucerește treptat audiența celor mai largi categorii de spectatori. Din 1964, este frecvent prezentă pe platourile de filmare, apărînd cu prioritate în roluri de comedie.

Filmele lui Geo Saizescu, de la *Păcală* sau *Eu, tu și Ovidiu* pînă la *Grăbește-te încet*, o solicită cu deosebire. În *Șantaj*, de pildă, întruchiează figura maiorului Minerva Tutovan, un personaj inedit de comedie polițistă, amestec de feminitate, asprime profesorală, umor și inteligență.

Cine n-o cunoaște și n-o recunoaște pe actrița care și-a făcut din nume — un renume. Lăcrămioara, Vestemeanca, Angela, Nașa, Păuna Varlaam, Varvara, Rodovica, Provinciala, Țigancă, Verina, Veta lui Nea Marin, Emilia — personaje cu nume și fără, de dramă și comedie, întruchi-pate pe ecran în ultimii 10 ani de una dintre cele mai populare actrițe române.

Un univers uman dominat de imaginea femeii aprige, voluntare, gata oricînd să-și revendice drepturile, folosînd o arie tipologică vastă, de la ipostaze de pitoresc social și moral pînă la caractere pătimașe, de profundă rezonanță tragică.

Absolvea IATC-ul în 1956, odată cu o întreagă promoție de prestigiu — Mircea Albulescu, Amza Pellea, Silvia Popovici, Victor Rebengiuc, Silviu Stănculescu, George Constantin... După un contact timid cu platourile de filmare (1959 — o apariție modestă în *Telegrama*) reține treptat atenția unor regizori ca Mircea Drăgan (*Setea*, *Lupeni '29*, *Golgota* și, mai tirziu, *Explozia*), Gopo (*S-a furat o bombă*), Dinu Cocea (*Răpirea fecioarelor*, *Răzbumarea haiducilor*). Seduși de autenticitatea și forța expresivă a actriței, ei îi oferă partituri care reușesc să-i solicite talentul și pasiunea. A depășit astfel perioada în care nu avea prea mult de ales — cum bine observa undeva Magda Mihăilescu — „între a fi o nevastă aprigă, gata să-și doboare bărbatul din trei

Aptă să susțină deopotrivă comicul de replică și de situație, pare în comedii de moravuri șerenadă pentru etajul XII, Singur printre prieteni, Tufă de Veștia, Nu filmăm să ne-amuzăm), în comedii muzical-coreografice Gloria nu cîntă) sau în comedii... grave (Alo, aterizează străinica), în roluri de plan secund i, prea rar, în acelea care i s-ar uveni, de prim-plan, care încă u sînt scrise.

Vedem în Ileana Stana Ionescu actriță cu resurse excepționale, cută să dea viață unei game tiologice extrem de întinse, practicînd un umor modern, lapidar i eficace, cu mijloace pe cît de ariate și atrăgătoare pentru publicul larg, pe atît de rafinat censurete de un gust sigur. Printr-o olicitare adecvată, cu partituri nspirate și o regie care să-i intuască aceste disponibilități, ar utea compune, de la rol la rol, in tip original de personaj comic, receptiv la solicitările vieții rezente, spiritual și cuceritor rin modul în care ar reuși să le acă față și să le dea replica.

raze ori o femeie copleșită de griji pe are le îndrumă cu o ură mocnită".

Începînd cu anii '70 — cînd a oferit pectorilor de teatru o neuitată Chirîța pe scena Naționalului bucureșean — ea obține investitura unui devărat „monstru sacru” al ecranului, cu concursul unor regizori ca Șeo Saizescu, Mircea Muresan și Iliei. Patima (regia George Cornea) ste nu numai o creație de vîrf a actriței, ci și debutul ei ca scenarista. Dar mai ales rolul Nașei din Ilustrate u flori de cîmp (r. Andrei Blaiet) ie-a oferit o chintesență de comic grotesc, potențînd prin contrapunct, tragedia unei lumi de la periferia morală a societății (pentru acest rol si pentru acela al Responsabilei din filmul lui Dan Pița, Filip cel bun obține Premiul ACIN—1975. Să o mai evoluăm pe aceea Varvara care adună în urul ei femeile satului Vișoara, de-lanșînd o adevărată vîndetă împotriva bărbaților (Iarna bobocior — r. Mircea Moldovan).

Iată treptele de creație ale unei artiste care își ocupă locul de drept în conștiința spectatorilor, printr-o vocație comică bazată pe francheșea expresiei, suculența rostirii, un umor tonic în tente marcate, viguroase, ce se revendică deopotrivă de la tradiția populară și de la comedia clasică, o vocație care ascunde nostalgia nemărturisită a unor drame patetice. O adevărată Anna Magnani care ne-a rămas datoră cu o Chirîță a ecranului românesc. Pe cînd?



Pe adevăratul său nume Daniel Kaminski, născut la 18 ianuarie 1913, în cartierul new-yorkez Brooklyn, a fost la început cîntăreț, dansator, acrobat, mim, o vedetă apreciată a musicalurilor de pe Broadway.

Debutează în cinema în 1944, lansînd în lumea filmului, așa cum se menționează în mai toate dicționarele de specialitate, formula „Danny Kaye înconjurat de roiul fetelor de la Goldwin”.

Ecranele deceniului 5 au fost luate cu asalt de acest comic aflat în buna tradiție a celui mai dezlănțuit burlesc. Unii afirmă chiar că descinde din verva fraților Marx, reunind într-un chip ingenios cîteva dintre atributele clasice ale genului: forța improvizăției și spontaneitatea expresiei, mobilitatea chipului aureolat de un aer lunatic, extravaganța verbiajului. Printre

cele mai reușite creații ale sale se află: S-a născut un cîntec, 1948 (regia: Howard Hawks), Bufonul regelui, 1956 (regia: N. Panama și Melvyn Frank) și Omul de la Dinners Club, 1964 (regia: Frank Tashlin). Lista regizorilor care l-au solicitat îi mai cuprinde pe Elliot Nugent, Norman Z. McLeod, Charles Widor, Michael Curtiz, Peter Glenville, Brian Forbes. Evoluază în compania unor actori de talia lui Katharine Hepburn și Charles Boyer (Nebuna din Chaillot, 1969) sau alături de staruri ca Bing Crosby, Louis Armstrong, Zizi Jeanmaire.

Dany Kaye face să supra-viețuiască ceva din extravaganța și puritatea comediiilor americane de altădată, însoțite de o forță satirică modernă, virilă, demnă de unul din cei mai populari comici afirmați după război.

Alo?...
Frații Marx?
(Danny Kay)



Triptic din interior

Marele comic și marele public

Marele comic juca rolul unui ins naiv, tont, ușor de păcălit, pe care toți șmecherii, pungașii, găinarii, altfel comici foarte populari și ei, îl duceau de nas cum voiau, într-o suită cît se poate de voioasă.

Cînd marele comic descoperi, într-o magazie, un munte de saci cu cafea doșiți și pungașul începu să explice, bîlbîindu-se foarte hazliu, că el bea cinci cafele pe zi, iar marele comic îi ținu o lecție despre pericolul excesului de cafea, nu rîse nimeni.

Cînd marele comic căzu într-o groapă care se afla chiar în fața primăriei, ieșind de acolo plin de noroi pînă

peste ochi (în coloana sonoră subliniindu-se ideea într-un adecvat joc de cuvinte: „plin ochi... de noroi”), nu rîse nimeni.

Cînd marele comic deveni sloi de gheață — doamne, ce nostim era în îmbrăcămintea aceea rigidă și paralelipipedică! — într-un tren care sosi cu opt ore întîrziere, nu rîse nimeni.

Cînd marele comic dădu peste un tip care îi luă o mare sumă de bani ca să-i revîndă propria mașină, iarăși nu rîse nimeni.

Marele comic pica în tot felul de capcane întinse de coțcari malefici, se împieticea în labirinturi birocratice, se alegea cu amenzi, cucuile,

picioare în spate, buzunare goale, i se lua pîinea de la gură, își dădea palme, se lovea cu capul de pereți, plîngea caraghios, cu grimase, dar nimeni nu rîdea în sală.

Nici la comicăriile celorlalți comici de reală și meritată popularitate nu rîdeau spectatorii.

Pelicula se derula într-o li niște glacială, publicul privea împietrit, fără măcar un zîmbet pe buze.

Cînd marele comic se întinse pe linia ferată, iar locomotiva se apropie amenințător, nimeni nu izbucni în hohote de rîs, cum era de așteptat.

Chiar cînd trenul trecu, dar pe o linie alăturată, căci ne gâsim totuși într-o comedie, și în fiecare comedie funcționează cite un macaz, marele public se menținu în tăcerea sa de piatră.

În condițiile astea, să mai faci comedii?

Trista istorie a unei comedii

Trei bărbați, care altădată ar fi constituit un redutabil triumvirat, dar care acum constituiau doar o mică instituție denumită Producătorul, îl priveau în ochi pe Scenarist. Acesta, emoționat, în-

cerca să ghicească scopul convocării sale. Unul dintre bărbații sus-numiți făcu o glumă, la care ceilalți doi rîseră destinși:

— De ce sînteți emoționat? Că doar nu dați examen.

Scenaristului îi pieri pe loc emoția, dar îl apucă o spaimă nejustificată. Cel mai înalt (în funcție) dintre bărbații întru-niți sub denumirea Producătorul își dădu cuvîntul:

— Am să fiu scurt, zise el. Și se lungi. Vorbi cu oarecare îngrijorare despre situația cinematografilei mondiale și cu o undă de optimism despre situația cinematografilei naționale, emise considerațiuni inteligente, întreprinse cîteva subtile analize și cîteva temerare sinteze, pornind de la fil-

mele aflate în repertoriul curent. Judecățile de valoare pertinente se împleteau cu ironii fine, elocința scînteietoare alterna cu meditația gravă. Într-un tirziu, cînd Scenaristul se făcuse una cu fotoliul în care domiciliu de două ore, Producătorul intră brutal în subiect.

— Uite de ce v-am chemat. Trebuie să scrieți o comedie.

— O comedie? Scenaristul se așteptase la orice, numai la asta nu, așa că rosti cuvîntul care în orice împrejurări exprimă o decizie fermă: Păi...

— E sarcină, preciză Producătorul, cu o nesfîrșită blîndețe în glas.

Scenaristul își pierdu brusc infima rezervă de simț al umorului pe care o păstrase pentru zile negre.

— Dar eu n-am scris în viața mea comedii. Nu mă pricep. Sînt ageamiu.

Un bărbat din grupul intitulat Producătorul găsi cu cale să aducă un argument zdor-bitor:

— Caragiale cînd a scris prima comedie nu mai scrisese comedii.

La aceasta Scenaristul rămase fără replică (nu strălucise el în acest domeniu niciodată, dar...)

Ce face un scenarist cînd primește sarcina să scrie comedii, dar nu știe să scrie comedii? Nu scrie, vor spune unii. Scrie, vor spune alții. Ceilalți se vor abține.

Scenaristul nostru, în loc să facă ce spun unii sau alții, se duse la cinema (zilnic) și văzu o groază de comedii de toate felurile, clasice și moderne, burlești și lirice, mute și muzicale, realiste și supra-realiste, duioase și atroce, cumințele și absurde, autohtone și străine, jucate și animate, alb-negre și colorate, educative și gratuite. Își notă conștiincios gaguri, replici, procedee, situații, studii tehnici umorului, cercetă dicționare, tratate, cronici de specialitate scrise de specialiști și de nespecialiști și se apucă de scris. Pe măsură ce scria, Scenaristul (care, dacă vă amintiți, declarase că nu se pricepe, că n-a mai scris, că păi...) se cutremura de rîs, se tăvălea pe jos de rîs, se strica de rîs, se prăpădea de rîs.

Cînd termină de scris și de rîs, veni din nou înaintea celor trei bărbați intitulati Producătorul, le puse în față scenariul și anunță solemn:

— Iată Comedia!

După ce citi scenariul, Pro-

ducătorul își pierdu timp de o săptămînă buna dispoziție.

— Asta e comedie?! Într-ebă, strict inutil, primul dintre triumviri.

Ceilalți doi răspunseră în-trebărilor primului:

— Nu.

Și fu chemat Regizorul, i se puse în brațe scenariul:

— Faci filmul! E o comedie.

— Dar eu nu știu, nu mă pricep la comedii, n-am făcut în viața mea etcetera (Vezi răspunsul Scenaristului).

— E sarcină etcetera (Vezi răspunsul Producătorului la răspunsul Scenaristului, înlocuindu-se eventual cuvîntul Caragiale cu cuvîntul Georges).

Ce face un regizor care nu se pricepe, dar...? Face, vor spune unii. Nu face, vor spune alții. Nici o abținere. Așadar, Regizorul citi un teanc de tratate, studii, dicționare și cronici, văzu și revăzu kilometri de comedii cinematografice și se apucă de lucru. Lucra și rîdea. Rîdea și lucra.

Cînd comedia a fost gata, a ieșit pe ecrane. Spectatorii, însă, nu aveau sarcina să rîdă.

Minicalculatorul

Fiind un film plin de dinamism, Comicul trebuia să zboare cu un mic avion, să se lanseze cu parașuta (dublă, firește, de un cascador), să se cațere pe un teren în plin mers, sărind de pe un vagon pe altul, să sară într-un autocamion de mare tonaj, apoi într-o Dacia, să gonească pe șosea cu 150 km pe oră, urmărit de un autoturism de teren Aro decapotabil, în care se află cei patru adversari, să ajungă pe litoral, să intre cu mașina într-o vitrină, să alerge prin-

tre oamenii aflați pe plaja supraaglomerată, să zboare cu o șalupă pe luciul apei, urmărit de șalupa inamică, să înoate pe sub apă (cu echipament adecvat și cu dublură de cascador), să se bată, la un moment dat, într-un chioșc de răcoritoare cu cei patru urmăritori, chioșcul desfăcîndu-se în bucăți ca în desenele animate, și să-și continue peripețiile în diverse locuri și medii sociale, cum ar rezuma, plictisit, un cronicar de specialitate care s-a săturat să povestească filmul.

Citind toate acestea în scenariu, Contabilul, un bărbat în general pașnic, cu un neg în vîrfu nasului (acesta — sau altul — fiind motivul pentru care Contabilul are o tendință accentuată de a privi cruciș realitatea obiectivă), luă calm minicalculatorul și începu să adune. Ce aduna Contabilul? Kilometrii de cale ferată cu kilometrii de șosea și cu milele marine, litrii de benzină cu suprafața parașutei, vitrina magazinului cu scîndura chioșcului, lungimea filmului cu lungimea litoralului, locurile de filmare cu mediile sociale.

Cînd adunarea fu încheiată, Contabilul prinse în focarul privirilor negul de pe

nas și spuse conspirativ: Nu se poate. Costă.

În prima etapă, au fost eliminate avionul, trenul, autocamionul, Dacia și șalupe. Din considerente logice, au căzut și parașuta, autoturismul de teren Aro, cealaltă șalupe și Cascadorul. Acum Comicul alerga pe jos până pe litoral, urmărit de cei patru, tot pe jos, intra, nu se știe de ce, într-o vitrină, fugea pe plajă și se refugia în chioșcul de răcoritoare.

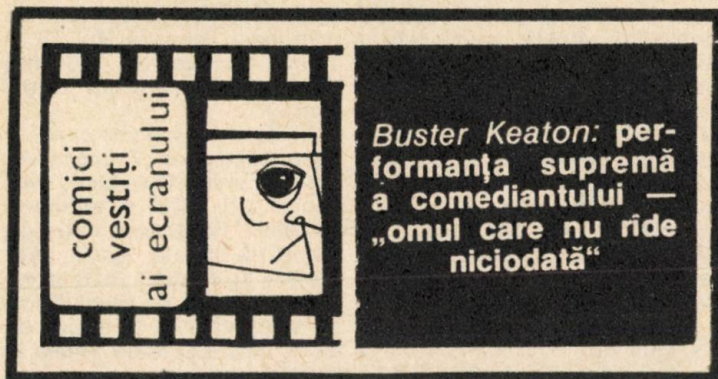
Contabilul puse din nou

mîna pe minicalculator, iar cînd o ridică, se știa deja că au căzut vitrina, chioșcul, plaja, filmarea subacvatică și drumul spre litoral, care nu mai avea nici un rost.

Finalmente — așa cum ați văzut și la cinema — Comicul, în slip, aleargă cîțiva pași pe malul lacului, la Buftea, urmărit de un figurant bătrîior (patru actori costau cam mult) și se bat amîndoi într-un birou al serviciului financiar. Celelalte locuri și medii sociale au fost desco-

perite tot în Buftea (fabrica de conserve, dispensarul veterinar, bariera de cale ferată și garajul studioului). Ar fi de precizat că slupul Comicului era al Comicului, iar slupul următorului era împrumutat de la cumnatul Contabilului. În coloana sonoră a filmului se aud avioane, mașini, autocamioane de mare tonaj, trenuri, șalupe, vitrine sparte și vuietul mării. Nu s-a găsit în fonotecă zgomot de parașută.

Dumitru SOLOMON



Buster Keaton: performanța supremă a comediantului — „omul care nu rîde niciodată”

„Tată și fiu, milionar și nepriecopsit, slab la minte și mare învâțat, vâcar și agent de schimb, vagabond și parazit monden, îndrăgostit fierbinte și soț nefericit... O mare diversitate de tipuri, reductibilă totuși la un unic personaj: însingurat, solemn, cu un chip de o frumusețe din altă lume și ochi mari, melancolici, deloc zîmbitori, privind atent și neclintit în afară, la o lume care îl ingenuchează neconștient, dar nu-l poate înjosi”. Așa ni-l prezintă biograful său, David Robinson. Joseph Francis Keaton se năște la 4 octombrie 1895, la

Pickway, în Kansas, cu numai două luni și jumătate înainte de istorica proiecție a fraților Lumiere de la Paris. De aceeași vîrstă, deci, cu cinematograful, se va grăbi, la numai cîteva luni de viață, să facă prima trăznaie care îl va „însemna” definitiv: cade de pe o scară (destinul scărilor în cinematograful) și nu păște nimic, dar capătă porecla „Buster” (spate tare) și-și descoperă... vocația.

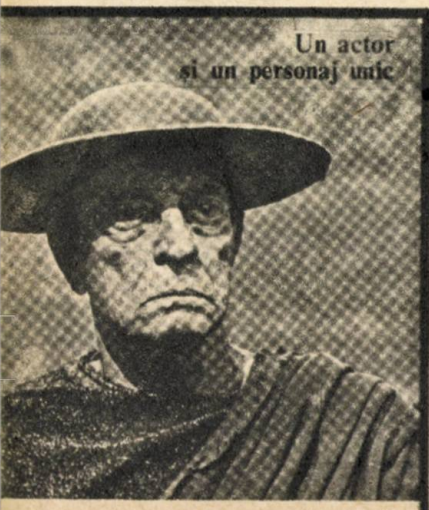
În Franța va fi cunoscut sub numele de Malec (anagrama cuvîntului „calme”) sau Frigo, în Spania-Zefonio, iar mai tirziu — Pamplinas. În Islanda — Glo-Glo, în Liberia — Kaznuk, în Polonia — Zybsko, în Cehoslovacia — Prysmlyeno. Spectatorul din România îl vor adopta sub pseudonimul francez de Malec. Fiu al unor actori de varietete, trăiește de timpuriu în atmosfera teatrului, începîndu-și cariera artistică la vîrsta de 4 ani, într-un număr de acrobație, alături de părinții săi: Cei trei Keaton. Debutează pe ecran ca partener al lui Fatty, în 1917, dar abia în 1921, în primul său film de lung metraj, *Prostovanul* (povestea unui fiu de milionar puțin cam arierat), își găsește acea „fată

împietrită” care va face epocă în istoria cinematografului. Apărută întîmplător — „de obicei eram foarte concentrat asupra sarcinii mele actricești; pînă cînd nu mi-au spus-o prietenii și pînă cînd nu m-am văzut pe ecran, nici nu m-am gîndit la expresia feței...” — această imobilitate a expresiei faciale îi creează renumele de „omul care nu rîde niciodată” (producătorii vor ajunge chiar să-i interzică prin contract să zîmbească).

Realizează, după 1923, durabilele sale opere: *Legea ospitalității*, *Sherlock Junior*, *Navigatorul*, *Operatorul* și — mai ales — *Mecanicul „generalei”*, fără de care cinematograful ar fi fost frustrat de una dintre capodoperele sale. Odată cu venirea sonorului, Keaton trăiește tragedia inadaptabilității artei sale la cerințele progresului tehnic. Joacă în filme de aventuri de mîna a treia, acceptă roluri secundare, turnează în Anglia, Franța și Italia, iar după al doilea război mondial reușește să joace alături de Chaplin în *Luminile rampel* și împreună cu Gloria Swanson și Erich von Stroheim în *Bulevardul apusului*. Revine în prim-planul actualității cinematografice, în ultimii săi ani de viață, obținînd succese răsunătoare în *Film de A. Schneider* (1965) și *Întimplare hazle în drum spre Forum* (de Richard Lester, 1966). Moare la Hollywood, la 1 februarie 1966, după ce, cu un an în urmă, apucase să-și revadă filmele sale mute, renăscînd, într-o a doua tinerețe, în cadrul prestigiosului Festival de la Veneția.

Henri Agel spunea: „El cade din lună pe ecran, devine personaj de film și transformă o poveste banală în feerie... Mai mult decît Chaplin și cu o minunată economie de mijloace, Buster Keaton anunță universul lui Kafka”.

Un actor și un personaj unic



Soare, aer, păduri de brad

Soare, aer, păduri de brad.

O cale ferată cu smocuri de iarba între traverse. Vrabii umede, într-o iarnă care-și așteaptă zăpada. O potecă plouată se apropie de calea ferată și odată cu ea, un tânăr în haine verzui, decolorate, cu o ladă din cele cu care fac țărani armata. Poteca traversează linia, apoi merge un timp pe lângă ea și sare iar pe partea cealaltă a terasamentului. Soare, aer, păduri de brad.

Din spate apare o locomotivă mică, puflind cât o fabrică. E un tren fantomă, format numai din platforme forestiere, pe care nu se vede tipenie de om. Nici pe locomotivă, nici pe ultimul vagon, cel cu cărbuni, închis ca o cutie, fără ferestre. Se apropie furios de soare, aer, păduri de brad.

Poteci s-a așezat pe terasament și tânărul în verde merge fără să se uite înapoi. Locomotiva e foarte aproape, dar când să ne calce personajul, poteci se desparte iar de terasament și atunci se aud trei glasuri de copii:

— Unu, doi, trei, patru, cinci...

Tânărul s-a așezat pe ladă și așteaptă să treacă trenul.

— Nea Gică... strigă o voce de copil. Atunci îi vedem pe cei trei copii sub o salcie subțire.

Trenul frânează și pe fereștrua locomotivei apare mecanicul.

— Ce e, băăă? Dar nu e nimeni să răspundă. Sub salcie nu e nimeni, pe poteci terasamentului, iar nu e nimeni. Mecanicul scuipe, fluieră a pagubă din locomotivă și pornește.

— Unsprezece, doisprezece... se aud din nou copii.

Trenul se pierde, în aer, soare, păduri de brad și abia atunci salcia se ridică și pleacă, pentru că ce să caute o salcie în pădurea de brazi. În jurul ei, copiii cîntă: „Au claire de la lune...”

În spatele trenului, se aude o respirație grea și, apropiindu-ne, vedem o cline ciobănesc, legat de ultimul vagon. Deasupra lui, pe platformă, restul. Adică un cioban, mîncînd ceapă și zvîrlindu-i și lui din mers cîte o bucată. Alături, personajul nostru, pe ladă.

— Un' te duci?

Tînărul face semn că încolo.

— Cu treburi p-acolo?

Face semn că da.

— Hei, oftează ciobanul. O să nîngă... După care se scoală amîndoi și intră în vagonul ca o ladă.

Înăuntru e beznă, se văd doar niste mucuri de țigări și o femeie cîntă marunt ceva de of și de dor. Unul dintre mucuri oftează și pleacă spre gura. Celelalte fac la fel.

— A, tu erai, mă? întrebă o țigară

— Da.

— Te duci la oraș?

— Da.

— La frate-tu, ăla care a fugit cu Virginia lu' Căposu, acum zece ani și taică-tu s-a îmbolnăvit dă oftică ca n-a putut să-l bată?

— Da.

— Ha, că bine mai era!

Ce face
un actor
în așteptarea
unui scenariu
pe măsură?
Scrie!

O țigară din fundul vagonului a dat din mină, în timp ce femeia zicea că...

— Neică, ochisorii mei plini de lacrimi era.

Afară probabil că este soare, aer, păduri de brad.

— Și ce, mă, vrea taică-tu să se împace? S-a luminat puțin prima țigară. Ii duci ceva de împăcare?

Femeia răgușise puțin:

— Și piatra de pămînt plîngea de al nostru legămint, ce-l făcuși cu mine atunci, cîm' eram la maica prunci...

— Ceva cozonac.

Iar a oftat o țigară și celelalte s-au dus la gură ca la comandă.

— Ha, că bine mai era!

O țigară deschide ușița sobei de tuci și se zvîrle înăuntru.

— Uite-ășa pleacă băieții noștri la vale și-și face funcții p-acolo. A plecat dă zece ani și nici n-a vrut să să-mpace. Să-i duci cozonacu dă-mpăcare.

Ușa vagonului se deschide și din el ies cu ochii mici de soare, aer, păduri

de brad, cinci bărbați, personajul în verde și ciobanul. Unul dintre bărbați are un tranzistor sub braț, din care altă femeie spune cotele apelor Dunării. Țigările sînt acum albe.

Trenul a oprit într-o gară mică, forestieră, care este de fapt un mic bufet cu bere caldă. Mai e ceva lume, toți iau cîte o halbă și se așează pe o bancă lungă, lângă linia ferată. Locomotiva puflă, nu i se vede nici un mecanic, ciobanul dă mîncare la cline, fără să-l dezlege, iar personajul verde își bea berea uitîndu-se fix la o fată grăsuță, cu ochii nemachiați, dacă se poate. De fapt, eu cred în taină că se poate. Ea zîmbește, el privește, ea-i zîmbește. Soare, bere, cam atît. Personajul desface lada, scoate cozonac și o servește.

— Ha, că bine mai era, se aude de undeva din spate și nu apucăm nici acum să aflăm cine tot spune acest proverb plin de tîlc.

Locomotiva îi fluieră, toți se urcă, în gară nu rămîne nimeni, nici măcar șeful de stație care așteaptă la macaz cu fanionul în poziție reglementară, în filmele noastre neexistînd niciodată greșeli elementare, ci numai capitale.

Trenul se pierde în soare, aer, păduri de brad, iar aparatul se pierde, pentru că și el se mai pierde uneori, în cerul plin de corori, care deși plecaseră demult, „dau bine”, totuși, în imagine.

Cînd aparatul coboară în soare, aer, păduri de brad, trenul vine către noi, puflînd, a trecut un timp necunoscut, vine către noi, ne calcă și cînd e întuneric, sîntem de fapt în vagonul ca o ladă în care o țigară zice:

— O să nîngă...

— Ce mai e pînă valse?

— Ce să fie, mașini, pantofi și garduri de fier.

— Ha, că bine mai era.

Pauză, în care țigările se duc și se întorc de la guri.

— Te duci tu la ăla?

— Care?

— ăla care i-a fugit fii-su cu Virginia lu' Căposu acum zece ani și nu s-a împăcat.

— Că ce?

— Să-i spui că a fugit și ăla!alt pe care i-a trimis să-i ducă un cozonac dă împăcare.

— Ii spun și ce dacă-i spun?

— Păi să-i spui!

— Ii spun.

De afară se aud trei glasuri de copii, numărînd vagoane, apoi strigînd:

— Nea Gică, dar nu mai ieșim afară în soare, aer, păduri de brad?

Mircea DIACONU

comici
vestiți
ai ecranului



Harry Langdon: virtuțile umorului negru și efectele „sadmismului inocent”

„Arăta ca un prunc între două virste și citeodată ca un pui de demon narcotizat. Dar era în stare să facă mult mai mult, cu mult mai puține mijloace decât alți comici. Magia lui era inocența” — așa îl definește James Agee, unul din cei mai avizați comentatori ai comediei burlești.

Ca și Chaplin sau Keaton, Langdon va fi produsul aceluia fabulos atelier de lansat talente care a fost studioul lui Mack Sennett, adevărată academie a slapstick-ului, unde în 1926 se întâlnește cu Frank Capra, care îi va fi nu numai regizor, ci și gagman. Îmbinând virtuțile umorului negru cu efectele așa-zisului „sadmism inocent”, răspindește — după opinia istoricului Georges Sadoul — o impresie neplăcută, care îl va împiedica să cucerească o prea mare popularitate. Și totuși, acest lunar cu fața buhăită de somn, atât de speriat de femei încât după celebrarea nunții își tirăște în pădure consoarta, în rochie de mireasă, pentru a o masaca cu focuri de revolver, se bucură de simpatia unui public eterogen de pe toate meridianele, satisfăcând nevoia de ris a omului de rînd, ca și exigențele spiritelor celor mai cultivate.

Subtilul comentator al burlescului care este Jordan Chimet observă că Langdon, „copil” ca și Laurel, „dăruiește prin film unul din cele mai frumoase momente în care viața comunică cu visul, iar eroul, purificat cu

desăvîrșire, dăinuie ca o simplă, condensată imagine a spiritului”. Virtuțile care îl propulsează pe orbita marilor comedieni — poezia personajului, rafinamentul artei sale — sînt și cele care îl vor pierde. Treptat, publicul nu-l va mai înțelege, și ca alții dintre colegii lui nu se va adapta sonorului.

După cîteva încercări neconcludente — ca scenarist pentru filmele cuplului Stan și Bran, sau ca producător — își va încheia cariera. Avea să moară la Hollywood, la 22 decembrie 1944, lăsînd în urma sa filme antologice: *Tramp, tramp, tramp* (regia H. Edwards), *Bărbatul puternic*, *Primii pantaloni lungi* (r. Frank Capra) și altele.

Candoare și melancolie: Harry Langdon



comici
vestiți
ai ecranului



Jack Lemmon: pac-tizînd cu acest „băiat bun”, publicul îi îngăduie toate îndrăznelile

este acei neuitat recital actoricesc, susținut în compania lui Shirley Mac Laine, în *Apartamentul*. Realizat în 1960 de Billy Wilder (în regia căruia Lemmon a mai jucat în *Unora le place jazzul*, *Irma la Douce*, *Cockie norocosul*, *Faceți cunoștință cu Whip-lash Willie*, *Avântii* și *Prima pagină*), filmul citat la început a demonstrat capacitatea actorului de a capta atenția publicului, trecînd cu vervă, într-un ritm debordant, de la un gag în buna tradiție a burlescului la recuzita comediiilor cu pretenții mai sofisticate.

Așa cum spectatorii noștri au putut să-și dea seama, vizionînd cîteva din filmele lui Billy Wilder

Fără îndoială că filmul care definește cel mai bine umorul aces-

tui actor, impus în arena comediei cinematografice moderne,

comici
vestiți
ai ecranului



Jerry Lewis: o avalanșă de catastrofe, din care numai el știe cum se poate scăpa fără mare pagubă

Este numele sub care e cunoscut Joseph Levitch, cel născut la Newark, în New Jersey, la 16 martie 1926, dintr-o mamă care cânta la pian prin baruri și cafenele și un tată care era prezentator al unor programe asemănătoare. După ce practică diferite alte meserii (vînzător într-o farmacie, vînzător de zarzavaturi, muncitor într-o fabrică de pălării, băiat de serviciu la hotel), se angajează la Paramount, cînd avea 18 ani, ca prezentator și mim de varietate în completarea programelor din cinematografe. În 1946, îl înîlnește pe Dean Martin, împreună cu care formează un cuplu foarte apreciat, în spectacole de estradă, televiziune și în filme, unde cei doi apar împreună, pînă în 1957: „Voiam să realizez pentru prima dată un cuplu dintr-un flăcău frumos și un tontălu, să pun



Se crede un bărbat fatal,
idolul femeilor
(Jerry Lewis)

mai sus menționate sau, în plus, filmului lui Blak Edwards, **Marea cursă**, cel al lui Arthur Hiller, **Provinciaili** sau **Prizonierul din Manhattan**, în regia lui Melvin Frank, interpretul excelează prin sinceritatea jocului, prin grija minuțioasă pentru acreditarea unui anume tip de „băiat bun”. De aici și simpatia publicului care, pactizînd cu personajul, îl creditează în cele mai îndrăznețe demersuri.

Născut la Boston, la 8 februarie 1925, va întreprinde studii la Universitatea Harvard, afirmîndu-se de timpuriu în teatru, pentru a se bucura de apreciere mai ales după război, cînd va evolua pe scenele de pe Broadway și în emisiuni de televiziune.

Debutează la Hollywood în 1954, avînd șansa de a lucra sub îndrumarea cîtorva dintre cei mai bine cotați regizori hollywoodieni ai timpului: Mark Robson (primul film: **Phfft...**), George Cukor, Henry C. Potter, John Ford, Mervyn Le Roy, Delmer Daves și alții. Două premii Oscar: 1955, pentru **Mister Roberts** (r. John Ford și Mervyn Le Roy) și 1973, pentru **Salvează tigrul** (r. J.G. Avildsen). Un actor pentru toate anotimpurile comediei cinematografice

față în față virilul și blegul”.

Carierea lui Jerry Lewis își urmează apoi cursul independent, în filme regizate de George Marshall, Hal Walker, Norman Taurog, Joseph Peyney, Frank Tashlin, Don McGuire, Melvin Frank sau... Jerry Lewis însuși. Își definește astfel personalitatea, filtrîndu-și obsesiile și amplificîndu-și forța satirică, într-o avalanșă de zgomote și catastrofe, din care numai secretul artei sale ne poate dezvălui cum se poate scăpa fără mare pagubă. L-am văzut noi înșine în **A dispărut o navă**, **Un bărbat fatal** sau **Jerry traficantul**, dar filmografia sa mai are și alte repere: **Idolul femeilor**, **Profesorul ticnit**, **Bijuterii de familie**, **Care e drumul spre front**, **Ziua în care va plînge clovnul**.

Contestat de unii critici, pentru lipsa de gust și ieftinătatea mijloacelor sale, este atent analizat de către alții, precum Benjamin Henrichs care operează o diferențiere între schimonosirea feței la comicii „aristocratici” (Chaplin, Keaton) și la cei „plebei” (Stan și Bran, Lewis).

Ascultați-l chiar pe actor, într-o splendidă tentativă de definire a profesiunii sale: „Comedia, umorul, spuneti-i cum vreți, este adesea diferența dintre sănătate și nebunie, dintre supraviețuire și catastrofă”

**O gamă completă:
de la burlesc
la comedia sofisticată
(Jack Lemmon)**





Max Linder: personificarea comică, dar și tragică, a eleganței și nestatorniciei

Imbrăcându-se odată mai elegant, cu prilejul unei filmări și neînțelegând de la început că trebuie să interpreteze rolul unui patinator, a creat iluzii pe platou, prin străduința sa de a se ține pe picioare. Onorabilitatea aparentei era astfel minată, prin hazard, de un mecanism comic ce-avea să facă epocă. Așa a apărut pe ecranele Franței acest dandy în jachetă și pantaloni reiați, cu mănuși, joben, baston, ghetă cu nasturi și tocuri înalte, cu părul împărțit de o cărare ireproșabilă, zîmbet fermecător și maniere pline de grație și aplomb. Îi mai trebuia doar un pseudonim sonor (se numea Gabriel Maximilian Leuvielle).

Din combinația numelor a doi artiști de cabaret, la modă în vremea aceea, Max Dirly și Marcel Linder, a rezultat Max Linder.

Realizează pînă în 1914 peste două sute de filme ale căror scenarii le scria singur, iar regia o semna tot el. Rînd pe rînd student și bandit, boxer, flautist, hipnotizator, spadassin, fermier, profesor de dans, jocheu, bucătar, medic, spion, toreador și aeronaut, se lovește de adversitatea unor concurenți invidioși, soți geloși, portari, polițiști, logodnici refuzați, bătrîni generali și luptători de circ, care îl stînjenesc în goana lui avidă după

plăceri și dragoste. Popularitatea sa crește, mijloacele sale se diversifică: exactitatea ritmului și a măsurii, expresivitatea mimicii, exercitarea pantomimei și a numerelor acrobatiche cu o neglijență studiată. Succesul trece granițele țării, Max devine personificarea francezului ideal: elegant, spiritual, nestatornic. În iulie 1912 îl găsim la Berlin, unde realizează 4 filme, în septembrie, același an, la Barcelona, se luptă cu un taur (Max eroul), în

1913, în timpul unui turneu în Rusia, publicul din Petersburg deshamă caii și îi trage trăsura de la gară pînă la hotel. După război, traversează oceanelul și este primit regește. Chaplin îi dăruiește un portret cu dedicația:

„Unicului și inegalabilului Max, profesorul meu, din partea elevului!”. Dar americanizarea acestui european atras de magia „Jumii noi” — deși minunțos pregătită — eșuează. Reia tentativa în 1921—1923, cînd realizează în S.U.A. trei dintre cele mai importante filme ale sale: *Șapte ani de ghinion*, *Fii soția mea* și *capodopera Celor trei mușchetari*. Revine glorios în

Franța, se îndrăgostește de o frumoasă flamandă de 18 ani, pe care o răpește de la părinți și o ia în căsătorie, pleacă cu tînăra soție la Viena, unde realizează ultima sa comedie, *Regele circului*, iar la 31 octombrie 1925, soții Linder sînt găsiți cu venele deschise.

Festivaluri: Paris '82

(Urmare din pag. 68)

nimic altceva. Le déjeuner sur l'herbe. Olympia care se vede din ce în ce mai bine de la distanță, din ce în ce mai mare. Gauguin. Cu Gauguin am intrat în arta africană. De acolo — sau poate invers, mai mult ca sigur ca invers, în arta oceanică. Imaginea de „vol d'oiseau” dintr-o pictură tibetană. Sala surisului Khmer de la Guimet. Nu. Asta a fost în altă zi, dar ce conțea, ele se „enchainează”. Imagini de oameni — broaște țestoase și de roboți. De unde roboți, în arta oceanică? Muzeul de artă modernă de la Beaubourg — adică, mutat la Beaubourg. Chinezii. Japonezii. Persanii. Tibetanii. Indienii. Africanii. Crocodilii. Ei, asta! Cum am ajuns la crocodili?

La crocodili, eu am ajuns coborînd în subsolul muzeului. Acolo se află acvariul. Care acvariu nu este un acvariu, ci un monstru de acvariu. Crocodilii sînt cinci. Ei sînt plasați într-un cadru cît mai natural cu putință. Ei au vegetație de crocodili și cascade. Ei nu, să nu exagerăm. Au căscădute. Doi crocodili stau chiar cu capul în simulacru de cascadă să-și răcoarească, pesemne, creierii. Doi dorm duși pe fundul bazinului. Unul stă cu capul deasupra apei, dar nu sub cascadă, ci așa, în gol, cu capul ridicat

spre balustrada de metal de care stau agățați copiii. Arată, al dracului, de parcă ar aștepta să pice ceva. Nu vreau nimic de la crocodili, nici măcar să-i văd poșete. Dar, Mais, cum se spune la fața locului: în timp ce un pește alb dintr-un bazin plin de pești albi îmi arată cît de greu respiră el acolo — stă cu botul turtit de peretele de sticlă și pare că mă vede — nu mă vede, nu mă vede, pentru că fluturăm în fața ochiului imobil și imobil rămîne, de parcă ar fi ochiul unui pește fiert, nu al unui pește viu, deci, în timp ce am un fals dialog cu un pește, văd, peste drum în același bazin, o ditamai broască țestoasă care plutește la nesfîrșit cu coada la mine și fața la peretele vecin. Mă mut la peretele vecin și dau să leșin. Nu e perete. Este o oglindă pe care broasca — broaștele țestoase fac parte din familia ființelor fidele și cu ideea de pereche bine înfiptă în carapace — încearcă să o contacteze. Broasca nu știe ce este o oglindă. Ea crede, așadar, că ceea ce vede este cealaltă broască. Ea încearcă, așadar, s-o atingă, s-o cuprindă, s-o simtă și se izbește mereu și de neînțeles chiar și pentru mintea ei de broască țestoasă, simbol al înțelepciunii, de ceva rece, tare, ceva care mișcă așa cum mișcă ea, ca o broască, dar nu e broască. Doamne! De ce n-am un 16 milimetri.

Final fără crocodili

Final, pentru că gata, astăzi seară 15 martie, plec. Mi-a rămas, din ziua cu muzeu, retrospectiva Pollok. Ea începea cu o cameră obscură, în care se proiectează non-stop un film despre cum picta el, Pollok, continuu cu un culoar în care sînt expuse fotografiile din diverse perioade ale vieții lui și pe urmă începe expoziția. De la autopoziția din 1938, pînă la ultima lucrare din 1954 (un fel de prăpastie albă în care se deschide o fisură neagră, de departe neagră, de aproape colorată cu roșu, cu galben, cu gri). La mijloc, e o viață de pictor. Pinze de 30 pe 40 centimetri și pînă la trei pe patru sau cinci metri. Hățisuri de culoare. Unele chiar hățisuri-hățisuri prin care aștept să adie vîntul. Forme informe care devin neașteptat, năucitor, forme. Rămîn, prin rădăcini afective, la un hățis primăvăresc în care descopăr patru puncte infinitezimale de roșu și la ultima lucrare numită chiar „Prăpastia”. Hăul. Hăul alb.

Cobor din Pollok din nou în coasta Beaubouroului acolo unde cine vrea cîntă, ride și dansează — cu risul e mai greu, restul mai merge, acolo unde fata cu broșe în păr vinde numai ea știe ce, acolo unde băiatul cu voce de aur cîntă numai noaptea, acolo unde acum un băiat cu masca de gaze pe față și tuns chilug pînă în creștet (creștet în care cultivă mindru un smoc unsuros — ultima modă în materie de coafură jună, se cheamă punk) cîntă la gitară, acolo unde în-



**O vreme a fost simbolul
francezului îndrăgostit
(Max Linder)**

ghițitorul de flăcări înghite flăcări, acolo unde condamnații stau legați la ochi în fața aceluiași neobosit pluton de execuție, acolo unde, în fine, se află un magazin de gadget-uri (să cobori de la Pollok și de la Muzeul de artă modernă — și să vezi acele obiecte indescriptibile oribile este o încercare.

La o tarabă cu asemenea obiecte, îmi pică privirea pe ce? Pe niște cutii argintii, format sardele, dar fără nici o etichetă indicatoare. Sardele, la gadget-uri? Parcă nu se poate. Citește scrie sub ele. „Aer de Paris” 5 franci și 85 centime cutia. „L'air de Paris”. Domnule, ce n-am văzut eu la Paris? Fisa îmi cade zornăind asurzitor. Eu, la Paris, n-am văzut un film despre Paris. El la să fim serioși, la să fim realiști. Nimeni nu poate să aibă totul deodată. Și Parisul și un film despre ar fi fost prea mult. Dar de ce n-am avut eu un 16 milimetri?

Stau pe malul Senei. Lebedele nu-s. Sint nori. Roz, negri, gri, albi. Sint sălcii, care, ca orice sălcii de pe lume, înainte să fie verzi, sint gălbioare. Un hățșu care-mi amintește hățșul „meu” ales din Pollok. Respir adinc, respir pînă mă apucă amețea. Îl am! Am, „l'air du Paris” pînă în ultima alveolă pulmonară. „Alveolă pulmonară este o cavitate sferică de dimensiuni microscopice. La nivelul ei se fac schimburile respiratorii”.

Închid ermetic cutia toracică și cu trenul de 23 și 15 minute plec spre casă.

să rîdem și în proză

Cum se face film

Eseul umoristic al scriitorului ceh
a fost publicat în anii 1937—1938.

El nu și-a pierdut însă din actualitate,
nici din savoare.

Reproducem două fragmente din capitolele
„Vinătoarea de subiecte” și „Patru subiecte
de film”.

(Karel Čapek: „Cum se face teatru. Cum se face
film” — Editura Meridiane, București, 1971)

Partea curioasă la un subiect de film este faptul că întotdeauna se petrece cu el un lueș îngrozitor. Nicio dată nu se naște un subiect de film prin aceea că i s-ar spune cuiva (de pildă, într-un ceas de meditație la gura focului): „Omule, dacă vreodată, într-o clipă norocoasă, îți trece prin cap așa, de la sine, ceva nimerit pentru un film, scrie-ne și mai stăm noi de vorbă”. Asta n-ar fi, ca să zic așa, destul de cinematografic. Cinematografic este faptul că un subiect trebuie vinat. Trebuie să fie mîine. Trebuie să fie imediat. Și trebuie vinat, cum s-ar zice, în stare sălbatică. Dacă subiectul, ca un mieluleș, ar intra de bună voie, tropăind în studio și ar spune „iată-mă-s”, ar fi probabil alungat cu strigăte și ocări cum că de ce se vîră. Căci regulile jocului cer ca subiectul de film să fie capturat (viu sau mort) în codrii nepătrunși ai lumii din afara filmului. Trebuie să fie tîrît în chip victorios în studio, ca un trofeu de vînațoare. Subiectele să fie pîndite. Subiectele trebuie să fie descoperite. După subiecte se întreprind expediții prin hățșurile de nestrăbătut ale literaturii, teatrului, ba chiar și ale realității.

(...) Poate că ați văzut în filme o vînațoare de tigri sau de cășaloți. Dacă ar trebui filmată o vînațoare de subiecte de film, ea ar arăta cam așa (toate drepturile, în special cele cinematografice, rezervate):

Cu miză mare

Închipuți-vă o mansardă sărăcicioasă și nînsă, în care sărmanul autor Jan Duhan tocmai fluieră a pagubă ca să-și adoarnă copilașul. În mijlocul acestei idile răsună o bătaie în ușă violentă.

— Intră, spune poetul și își pune mina pe inimă.

Intră poștașul (joacă domnul Pistek).

— Domnu' Duhan? întrebă el cu

bonomie. Aveți o telegramă. Poate că vă aduce parale.

Autorul zîmbește cu jale (plan detaliu) și cu mina tremurîndă deschide depeșă. Citește. Se proiectează textul telegramel.

OFERIM O SUTĂ MILIOANE PENTRU DREPTURI CINEMATOGRAFICE ROMANULUI DV. CU MIZĂ MARE STOP TELEGRAFIATI RĂSPUNSUL IMEDIAT STOP ALFA FILM.

Autorul Jan Duhan, copleșit de fericire, se prăbușește. Afară cîntec de păsărele, primăvară. Apoi, autorul își vine în fire și scrie răspunsul:

PRIMESC STOP JAN DUHAN STOP

După care se apropie de leagănul băiețului său și spune mișcat:

— Sint șase ani de cînd cu singele inimii mele am scris **Cu miză mare**, romanul unei iubiri victorioase. Și vezi, lumea nu m-a înțeles. Abia acum mă descoperă, gloria și viața mă așteaptă — ce miracol al secolului douăzeci este filmul! În sfîrșit, îți voi cumpăra un biberon, iar pentru Maruska un palton vătuit.

O nouă bătaie în ușă și în sărăcicioasa mansardă intră Bărbatul din Jurul Filmului, care îl introduce pe Directorul de Film.

— Maestre, tună Bărbatul, vi-l aduc pe directorul de la Alfa-Film. Vine să semneze contractul pentru **Cu miză mare** al dumneavoastră — strașnic subiect, domnule! Aceasta este cea mai mare descoperire a mea — de douăzeci de ani am de-a face cu filmul, dar așa lovitură n-am mai dat! Miză mare, turf, cai — pe scurt un genial șlagăr cinematografic!

— Cai? se bîlbîie autorul... Ce cai?

— Cursele, bineînțeles! Doar **Miză mare** a dumneavoastră este un pariu pe cai, nu? Aveți niște curse pe-acolo, așa-i?

— De loc, bîlbîie Jan Duhan. Această mare miză este o inimă iubitoare, înțelegeți? Despre cai nu e vorba de loc...

Directorul de Film îndreaptă o privire întrebătoare către Bărbatul din Jurul filmului.

— Nu-i despre cai? se miră Bărbatul. Vedeți, asta mi-a scăpat. Dar nu-i nimic, dom'le. Bagă asta cumva scenaristul. Curse, antrenament, peisaj, pariuri și dopare, totul. Asta e treaba noastră. Știți, eroul dumneavoastră pune toți banii săi pe un outsider...

— Dar eroul meu n-are nici un ban, se apără autorul.

— Nu contează. În film trebuie să aibă bani. Publicul vrea să vadă un apartament luxos de burlac. Nu avem voie să facem economii. Dar nu vă bateți capul cu asta, iubite domn, asta e grija noastră. Se înțelege că, altfel, ne vom ține strict de subiectul Dumneavoastră artistic...

(supraimpresiune)

Apare scenaristul cu manuscrisul în mână.

— E un subiect teribil, îi spune el lui Jan Duhan, dar a trebuit să fie prelucrat din punct de vedere cinematografic. Publicul n-ar fi priceput bine în ce constă surpriza, știți?

— Ce surpriză? îndrăznește autorul.

— Doar filmul se numește **Surpriză mare*** nu? întreabă scenaristul cu sprâncenele ridicate.

— Nici o surpriză. **Cu miză mare**, îi atrage atenția autorul.

— Ia te uită, se miră scenaristul. Eu am citit **Surpriză mare!** Dar nu contează, v-am făcut pe acest titlu o acțiune nouă, splendidă. Veți fi desigur mulțumit, domnule. Știți, proprietarul unor grajduri de curse e chinuit de întrebarea dacă soția îi este fidelă. apoi află că ea mizează la cursele mari pe caii săi... și câștigă o mulțime de bani și fericirea, pricepeți? E o idee, nu? Abia acum e coaptă pentru film...

(supraimpresiune)

Apare regizorul de film cu scenariul în mână.

— Scenaristul nostru este un idiot, îi spune el cu dezgust autorului. Nu are nici o scenă de dragoste, ca lumea. A trebuit să refac eu totul. Doamna aceea trebuie să fugă cu Fred.

— Cu care Fred? întreabă cu teamă Jan Duhan.

— L-am adăugat eu. Trebuie să fie și un iubit, dacă filmul se cheamă **lubire mare**, nu-i așa?

— Cu miză mare, corectează autorul.

Regizorul de film își aruncă privirea pe coperta scenariului.

— Asta vrea să fie **Cu miză mare?** Aici parcă scrie **lubire mare**. Dar ia stai puțin, **lubire mare** este un titlu mai bun. La asta o să dea buzna oamenii...

(supraimpresiune)

Apare autorul Jan Duhan, într-un birou luxos, are pe genunchi un copilăș dragălaș, blond și între dinți un trabuc gros.

— Ei, vezi, băiețel, mormăie el mulțumit, tot a ajuns tatăl tău la recunoașterea meritată a operei sale poetice.

Traducere din limba cehă de
Dan RAICU

* În original, stadiile metamorfozelor prin care trece titlul filmului sînt: *Veliká sázka* (*Miză mare*), *Veliká otázka* (*Surpriză mare*) și, în cele din urmă, *Veliká lázka* (*lubire mare*). N.T.

E socotit
de critici
un as al comediei
intelectuale
(Woody Allen)



**S-a spus despre Woody Allen
că este o întruchipare
a obsesiilor intelectualului
de pe coasta de est a Statelor Unite.
Woody Allen este însă, mai ales,
un regizor, un actor și un scriitor
îndrăgostit de nobila ocupație
de a-i face pe oameni să rîdă**

Clarinetistul moralist

Cum să începi oare un scurt articol avîndu-l ca subiect pe Woody Allen? Cu un citat al autorului de umor foarte, foarte sec, de genul „Nu numai că nu există Dumnezeu, dar încercați să găsiți un instalator duminică!” Sau, cine știe, cu o reflecție de mare și înșelătoare profunzime, cum ar fi: „Văd ceea ce privesc”. Cu o subtilă observație psihologică de genul: „Moartea este o trăsătură dobîndită” sau cu un aforism moral: „Cei răi au înțeles fără îndoială ceva pe care cei buni nu-l cunosc”. Poate însă că ar fi ideal să începem cu o banală dar concludentă schiță bio-filmografică.

Născut în 1935, debutează ca autor de gaguri și comediant specializat în monologuri în 1952; din 1957, lucrează ca redactor de show-uri comice de televiziune, scrie cîteva piese de teatru (unele chiar de mare succes), iar în 1965 devine scenarist și actor de film. Talentat, adaptabil, un adevărat profesionist, Woody Allen evoluează de la bufoneria pură (*Ce mai e nou, Piscușo* — 1965) la comedia subtilă (*Mai cîntă odată, Sam* 1971), de la căutarea originalității (*Dragoste și moarte* — 1975) la satira politică (*Paravanul* 1976, cunoscută și telespectatorilor noștri), de la comedia ușor amăruie (*Annie Hall* — 1977) la filmul cu pretenții psihanalitice și chiar bergmaniene (*Interiors* — 1980). Fără a mai pomeni o prodigioasă activitate de clarinetist și conducător de orchestră de jazz tradițional.

S-a spus despre Woody Allen că este o întruchipare a obsesiilor intelectuale de pe coasta de est a Statelor

Unite, obsesii precum izolare, inutilitatea, singurătatea, lipsa de sens a existenței, o adevărată încarnare a ispitelor oferite de psihanaliză (o altă obsesie, cea a eșecurilor repetate?), un nerealizat dornic de afirmare pe orice plan. Poate...

Woody Allen este însă nu numai un cineast iubit de foarte multă lume, atît ca regizor cît mai cu seamă ca actor, nu numai un autor de replici memorabile sau de dialoguri structurate cu o precizie de invidiat, ci și un remarcabil continuator al marii tradiții a umorului transatlantic. Îl vom înțelege mai bine pe cineastul Allen Stewart Kohnsberg, fiindcă acesta este adevăratul său nume, citindu-l, așa cum cei ce au văzut *Annie Hall*, au putut, în fine, înțelege fantastica identificare a eroului cu autorul, a celui care se prefacă că inventează destine, cu cel care le dă viață pe ecran.

Iată, de exemplu, cum privește Woody Allen spinoasa problemă a criminalității organizate:

„Cele mai bune metode de combatere a crimei organizate sînt următoarele:

1. Să le spui criminalilor că nu ești acasă.

2. Să chemi poliția ori de cîte ori un număr neobișnuit de lucrători de la „Spălătoria siciliană” încep să cînte în holul blocului.

3. Interceptarea convorbirilor telefonice.

Intercepția nu poate fi utilizată oricînd, dar eficiența ei este demonstrată de transcrierea unei conversații purtate de doi șefi de bandă din New York ale căror telefoane erau interceptate de către F.B.I.

Antohony: Alo! Rice?

Rico: Alo?

Anthony: Rico?

Rico: Alo?

Anthony: Rico?

Rico: Nu te aud.

Anthony: Tu ești, Rico? Nu te aud.

Rico: Ce?

Anthony: Mă auzi?

Rico: Alo?

Anthony: Rico?

Rico: E o legătură foarte proastă.

Anthony: Mă auzi?

Rico: Alo?

Anthony: Rico?

Rico: Alo?

Anthony: Centrala, foarte proastă legătură!

Centrala: Închideți și mai sunați odată domnule!

Rico: Alo?

Pe baza acestor dovezi, Anthony („Pește”) Rotunno și Rico Panzini au fost condamnați la 15 ani închisoare, pedeapsă pe care o ispășesc la Sing Sing, pentru posesiune ilegală de cozonac.

Cineastul și clarinetistul nostru nu se ocupă numai de criminalitate. Deloc impresionat de tabu-uri, el atacă frontal problemele controversate ale istoriei în „Amintirile lui Schmeed”, acesta din urmă fiind un apocrif bărbier și frizer de lux al mărimilor din Germania nazistă. După o scurtă introducere, care ne asigură că: „Schmeed, cel mai cunoscut frizer din Germania anilor '40, a oferit servicii tonsoriale lui Hitler și altor înalți demnitari militari și civili”, aflăm ce susține Shmeed: „Am fost întrebat dacă îmi dădeam seama de implicațiile morale ale acțiunilor mele. Așa cum am declarat în fața tribunalului de la Nürnberg, nu am știut că Hitler era nazist. Adevărul

este că ani de zile am fost convins că lucrează la telefoane. Când am aflat în fine ce monstru este, era prea târziu ca să mai pot face ceva. Întrucât dădusem un aconto pe mobilă. Odată, spre sfârșitul războiului, m-am gândit să-i desfac puțin șervetul și să las niște păr să-i intre pe sub guler, dar în ultima clipă m-au lăsat nervii".

Reporter investigativ, istoric dar și filozof. Ca în adoraibilul text intitulat, fără mari pretenții: „Filozofia mea”. Filozofie care se naște după cum urmează: „Dezvoltarea filozofiei mele, ne spune Woody Allen, s-a produs astfel. Soția mea, poftindu-mă să gust din primul ei sufleu, mi-a scăpat o bucătică pe picior, fracturându-mi câteva oase mici. Au fost chemați medici, s-au făcut și s-au examinat radiografiile și mi s-a prescris o lună de repaus la pat. În timpul acestei convalescențe, m-am îndreptat spre operele citorva dintre cei mai formidabili gânditori ai lumii occidentale — un teanc de cărți pe care le puseseam de o parte tocmai pentru o asemenea situație”. După ce consumă și digeră produsele gândirii umane, autorul naște câteva aforisme:

„Este imposibil să-ți trăiești obiectiv propria moarte, și cu toate acestea să cinți corect.”

„Universul nu este decît o idee trecătoare în mintea Divinității — lucru destul de neplăcut, dacă abia ți-ai cumpărat o locuință”.

„Neantul universal e O.K. dacă ești îmbrăcat corect”.

„Banii sînt preferabili săraciei, fie și din motive pur financiare”.

„Pentru a fi un iubit adevărat, trebuie să fii și puternic și tandru. Cît de puternic? Cît să poți căra vreo 60 de kilograme”.

„Cel ce nu va muri nici de sabie, nici de foame, va muri de ciură; atunci la ce bun să te mai razi?”

Avem de-a face, după cum se vede, cu un atac violent, mascat cu multă îndemănare sub aparent umoristic aforisme, asupra lipsei de substanță a unor pretinse filozo-

fii. Lui Woody Allen nu-i scapă nici educația prefabricată din colegiile americane de mîna a doua, așa-zisele „mori de diplome”, după cum se vede în „Buletin de primavară”, titlu care face aluzie la bogata literatură publicitară lansată de universitățile americane, odată cu primele fire de iarbă, pentru a-și asigura „clientela” din toamnă. Se oferă cursuri precum:

„**Noua Matematică:** Matematica tradițională a fost de curînd depășită de descoperirea faptului că ani de zile cifra cinci a fost scrisă pe dos. Aceasta a dus la o reevaluare a numărătorii ca metodă de a ajunge de la unu la zece. Studenții vor învăța concepte avansate de algebră booleană, iar ecuațiile nerezolvabile vor suferi amenințări cu represalii.

„**Astronomie fundamentală:** Un studiu detaliat al Universului, inclusiv întreținerea și curățirea acestuia. Soarele, care este compus din gaze, poate exploda oricînd, distrugînd sistemul nostru planetar — studenții vor afla ce poate face un om de rînd într-o asemenea situație. Ei vor învăța de asemenea să identifice diverse constelații precum Ursa Mare, Cygnus-Lebăda, Sagittarius-Săgetătorul și cele douăsprezece stele care alcătuiesc constelația Lumides-Vînzătorul de Pantaloni”.

Și dacă toate acestea nu ar fi suficiente, Woody Allen ne propune un atac frontal, prin necruțătoarea metodă a parodiei, asupra uneia dintre cele mai venerabile și mai gustate instituții americane, romanul polițist avîndu-l ca erou pe detectivul particular, un dur, rezistent la alcool și la loviturile criminalilor și/sau polițistilor corupți, gata de orice, de dragul unei blonde senzaționale („al cărei corp conține o multime de paraboale care ar putea duce și un bivoli la infarct de miocard”) sau al unui plic bine umplut. Tema detectivului particular se combină cu cea a pseudo-filotofiilor într-un text de neuitat, „Mr. Big”. Cîteva mostre de dialog:

— „Îți spune ceva numele Claire Rosenzweig?”

— Nu.

— Heather Butkiss?

— Stai puțin. Sigur. Blondă vopsită, pieptoasă, de la colegiul Radcliffe.

— Radcliffe? Mie mi-a spus că studiază la Vassar.

— Minte de stinge. Predă la Radcliffe. A fost încurcată o vreme cu un filozof.

— Panteist?

— Nu. Un empiric, pe cîte mi-amintesc. Un dur. Îl respingea total pe Hegel sau orice metodologie dialectică.

— Unul din ăia...

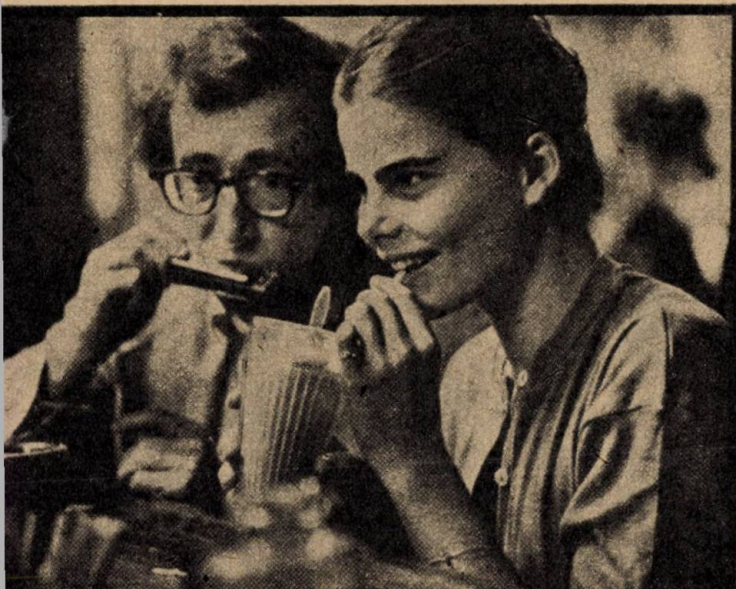
— Da. Cînta la baterie într-un trio de jazz. S-a lipit de Pozitivismul logic. Cînd n-a mai ținut, a încercat Pragmatismul...”

Woody Allen spunea într-un film în care cocheta bizar cu fantoma lui Humphrey Bogart, după o bătaie încasată de la derbedeii pe care nu i-a putut convinge să discute despre Bergman sau Fellini, că a luptat cu curaj și că a dat și el, cu obraji, cu bărbia, cu burta. Autoironia sau reflectarea vechii obsesii a inutilității și a repetării eșecurilor? Spre deosebire de contemporanul său, autorul faimoasei *Love Story*, care afirma că dragostea înseamnă lipsa de regrete, inutilitatea scuzelor, Woody Allen încearcă așa cum au făcut-o întotdeauna moralisții, fie ei clarinetiști, fie nu, să-și exprime opinii asupra regretabilului din lumea care îl înconjoară (și pe care el o simte de multe ori că îl sufocă, sau încearcă să îl sufocă) opinii care sînt tot atîtea scuze. Scuzele unui îndrăgostit de nobila ocupație de a-i face pe oameni să ridă, scuzele unui om care privește și participă la o paradă a obsesiilor și care, spre deosebire de mulți dintre semenii săi, le pîndește clipă de clipă pentru a le exploata... comic.

Woody Allen încearcă imposibilul, încearcă să apuce ziua în care un creator va ajunge să se răfuiască cu propriile idei, slăbiciuni, obsesii. Și cine știe, să lase chiar învingător.

Andrei BACALU

Mr. Big



Serenadă la muzicuță
(cu Mariel Hemingway în Mahattan)

Stăteam în birou, îmi curățam revolverul și mă întrebam care va fi următorul caz de rezolvat. Îmi place să fiu detectiv particular; deși mi s-au masat gingiile cu cricuri de automobil, parfumul suav al bancnotelor verzi mă consolează. Fără a mai pomeni de dame, pentru mine o preocupare minoră, doar cu puțin mai importantă decât respirația. De aceea am început să salivez din plin când s-a deschis ușa și a intrat o blondă cu plete, numită Heather Butkiss, care mi-a spus că e manechin de lenjerie și are nevoie de ajutorul meu. Purta o fustă scurtă și un pulover strîmt, iar trupul ei descria o serie de parabole care ar fi putut provoca un infarct de miocard unui bivolt tibetan.

— Cu ce îți pot fi agreabil, frumoaso?

— Vreau să-mi găsești pe cineva.

— Dispariție? Ai încercat cu poliția?

— Nu prea, domnule Lupowitz.

— Spune-mi Kaiser, frumoaso.

Un leit-motiv al prozei lui Woody Allen este persiflarea snobismului filozofant și mistic

În regulă, care-i poanta?

— Dumnezeu.

— Dumnezeu?

— Exact, Dumnezeu. Creatorul, Principiul Inerent, Prima Cauză a lucrurilor, Atotcuprinzătorul. Vreau să mi-l găsești.

Mi-au mai trecut nebune prin birou, dar când au o caroserie ca asta, le ascuți cu atenție.

— De ce?

— Treaba mea, Kaiser. Tu găsește-te-l.

— Regret, frumoaso. Nu m-ai nimerit.

— Dar de ce?

— Ori îmi spui totul ori...

— O.K. O.K., spuse, mușcîndu-și buzele. Își aranjă dunga de la ciorapi, evident de dragul meu, fără mare spor.

— Care-i problema, frumoaso?

— Adevărul e că... nu sînt manechin de lenjerie.

— Nu?

— Nu. Nici nu mă cheamă Heather Butkiss. Mă cheamă Claire Rosenswieg și sînt studentă la colegiul Vassar. Filozofie. Istoria gîndirii occidentale și alte chestii de astea. Am un referat în ianuarie. Despre religia occidentală. Toți puștii din anul meu fac lucrări pur speculative. Eu vreau să știu. Profesorul Grebanier ne-a zis că, dacă cineva are o certitudine, nu are treabă la examen. Și tata mi-a promis un Mercedes dacă iau note maxime.

Am desfăcut un pachet de Luckies și unul de gumă de mestecat și am luat cîte una din fiecare. Povestea ei începea să mă intereseze. Studentă răsfățată. Inteligentă și cu corp pe care aș fi vrut să-l cunosc mai bine.

— Cum arată Dumnezeu?

— Nu l-am văzut în viața mea.

— De unde știi că există?

— Tu trebuie să-l găsești.

— Grozav. Deci nu știi cum arată? Sau măcar pe unde să-l cauți pentru început?

— Nu. Nu prea. Deși bănuiesc că El e pretutindeni. În aer, în fiecare floare, în tine și în mine și în scaunul ăsta.

— Aha.

Evident panteistă. Am reținut ideea și i-am spus că încerc: pentru o sută pe zi, decont de cheltuieli curente și o invitație la cină. A suris și a fost de acord. Am coborît împreună în lift. Se însera. Poate că Dumnezeu există, poate că nu, dar eram sigur că mulți indivizi din orașul ăsta o să mă împiedice să aflu cum e treaba.

Primele indicii le-am primit de la Rabbi Itzhak Wiseman, un cleric local care mi-era obligat fiindcă aflasem cine i-a uns pălăria cu slănină. Mi-am dat seama că e ceva suspect cînd am dis-

cutat, fiindcă era speriat. Foarte speriat.

— Sigur că există un „știi-tu-ce”, dar nici măcar n-am voie să-i pronunț numele. Mă trăznește, ceea ce n-o să înțeleg niciodată, de unde atîta susceptibilitate aproape de nume.

— L-ai văzut vreodată?

— Eu? Ai înnebunit? Abia apuc să-mi văd nepoții.

— De unde știi că există?

— De unde știi? Ce întrebare e asta? Găseam un costum ca asta cu paisprezece dolari dacă nu era cineva acolo sus? Pune mina, gabardină, cum poți să te îndoiiești?

— Mai ai și alte argumente?

— Și ce e vechiul Testament? Paté de ficat? Cum crezi că i-a scos Moise pe israeliți din Egipt? În pași de dans? Crede-mă, nu despică Marea Roșie cu ceva de la raionul de menaj. E nevoie de o forță.

— E un dur...

— Da. Foarte dur. Deși ar fi trebuit să-l mai îmbuneze succesele.

— Cum se face că știi atîtea?

— Fiindcă noi sîntem poporul ales. Dintre toți fiii săi, de noi are cea mai mare grijă, chestie pe care aș vrea s-o discut cu El într-o bună zi.

— Cît îi dați ca să fiți aleși?

— Nu mă întreba.

Asta era. Erau rău încurcați cu Dumnezeu. Clasicul șantaj. Te ocupi de ei contra unei sume. Dacă era să mă iau după Rabbi Wiseman, le cam lua banii. M-am aruncat într-un taxi și m-am dus la sala de biliard Danny's de pe Tenth Avenue. Responsabilul era un tip mic, unsuros și antipatic.

— E aici Chicago Phil?

— Cine întreabă?

L-am luat de rever și l-am pocnit.

— Cum ai zis, golane?

— În sala din fund, mi-a răspuns, schimbîndu-și atitudinea. Chicago Phil. Falsificator, spărgător, bătaș și ateu convins.

— Tipul n-a existat niciodată, Kaiser. Asta e povestea. Reclamă mare. Mr. Big nu există. E un sindicat, o bandă. Cei mai mulți sînt sicilienii. Afacere internațională. Nu au un șef adevărat. Poate Papa.

— Vreau să-l văd pe Papa.

— Se poate aranja, mi-a replicat, făcîndu-mi cu ochiul.

— Îți spune ceva numele Claire Rosenzweig?

— Nu.

— Heather Butkiss?

— Stai puțin. Sigur. Blondă vopsită, pieptoasă, de la colegiul Radcliffe.

— Radcliffe? Mie mi-a spus că e la Vassar.

— Minte. Predă la Radcliffe. A fost incurcată o vreme cu un filozof.

— Panteist.

— Nu, empiric, pe cîte îmi aduc aminte. Un dur. Îl respinge pe Hegel, ca și orice metodologie dialectică.

— Unul din aia...

— Da. A fost baterist într-un trio de jazz. S-a lîpit de pozitivismul logic. Cînd n-a mai ținut, a încercat cu pragmatismul. Ultima oară cînd am auzit de el, furase o mulțime de bani ca să se înscrie la cursul Schopenhauer de la Columbia. Banda ar vrea să-l găsească sau cel puțin să-i ia manualele și să le vîndă la anticariat.

— Mulțumesc, Phil.

— Ascultă-mă pe mine, Kaiser. Nu e nimeni acolo sus. E neant. N-aș putea să plasez atîtea cercuri fără acoperire sau să-mi bat joc de lume în halul asta nici măcar o clipă, dacă aș avea sentimentul autentic al prezenței divine. Universul este strict fenomenologic. Nimic nu e etern. Totul e lipsit de sens.

— Cine a cîștigat a cincea cursă de galop la Aqueduct?

— Santa Baby.

Am bătut o bere la O'Rourke's și am încercat să deduc cîte ceva, dar lucrurile nu se potriveau deloc. Socrate s-a sinucis — cel puțin așa se spune. Cristos a fost ucis. Nietzsche a înnebunit. Dacă există cineva acolo, sus, nu vrea deloc să se știe asta. Și de ce m-a mințit Claire Rosensweig în legătură cu colegiul Vassar? Să fi avut Descartes dreptate? Să fie oare Universul dualistic? Sau poate că a nimerit-o Kant atunci cînd a postulat existența lui Dumnezeu pe criteriile morale?

În seara aceea am cînat cu Claire. La zece minute după ce am achitat nota de plată, eram în scutece și, frații mei, ocupați-vă voi de gîndirea occidentală. Gimnastica ei ar fi cucerit medalia de aur la olimpiada de la Tia Juana. Mai apoi, stătea pe pernă, lîngă mine, cu pletele ei blonde ciufule. Trupurile noastre goale încă erau apropiate. Fumam și priveam în bagdadiie.

— Claire, dacă totuși Kierkegaard are dreptate?

— Adică?

— Dacă nu poți ști niciodată. Doar să crezi.

— E absurd.

— Nu fi în halul asta de rațională.

— Nu sînt în nici un caz, rațională, Kaiser. Își aprinse o țigară. Doar să nu devii ontologic. Nu

acum. N-aș suporta să fii ontologic cu mine.

Era supărată. M-am aplecat să o sîrut cînd a sunat telefonul. A răspuns ea.

— Pe tine te caută.

Vocea de la celălalt capăt al firului era sergentul Reed de la criminalistică.

— Îl mai cauți pe Dumnezeu?

— Da.

— Ființa atotputernică? Marea Unitate, Creatorul Universului? Prima Cauză a tuturor lucrurilor?

— Exact.

— Cineva care corespunde acestei descrieri a ajuns la morgă. Ar fi cazul să vii imediat încoace.

Era El, fără discuție, și după cum arăta, fusese victima unui profesionist.

— Era mort cînd L-au adus.

— Unde L-ați găsit?

— Un depozit de pe strada Delancey.

— Indicii?

— E mina unui existențialist. Sîntem siguri de asta.

— De unde știți?

— Modul nesistematic de acțiune. Fără plan. Impuls.

— Crimă pasională?

— Asta e cuvîntul. Vreau să spun că ești suspect, Kaiser.

— De ce tocmai eu?

— Toată lumea din comisariat îți cunoaște opinia despre Jaspers.

— Asta nu înseamnă că sînt un ucișag.

— Încă nu, dar te bănuim.

Am ieșit în stradă, am tras aer în piept și am încercat să-mi limpezesc mintea. Am luat un taxi spre Newark, am coborît și am luat-o spre restaurantul italian Giordino's. La o masă din fund era Sanctitatea Sa. Era chiar Papa, cu siguranță.

Stătea la masă cu doi indivizi pe care îi văzusem de cîteva ori ađuși la poliție.

— Stai jos, mi-a spus ridicîndu-și privirea din farfuria cu **fettucine**. Mi-a întins inelul, i-am rînjit cu toți dinții, dar nu i l-am sîrutat. Asta l-a enervat și mi-a făcut plăcere. Punct pentru mine.

— Vrei niște **fettucine**?

— Nu, Sanctitatea Voastră. Mîncăți liniștit.

— Nimic? Nici măcar o salată?

— Abia am mîncat.

— Cum vrei, dar să știi că sosul de Roquefort e grozav aici. Nu ca la Vatican, unde nu se poate mîncă nimic ca lumea.

— Voi fi direct, Sanctitatea Voastră. Îl caut pe Dumnezeu.

— Ai venit la omul potrivit.

— Atunci există!

Asta le-a sunat foarte amuzant

și au rîs. Golanul de lîngă mine a spus:

— Nostimă chestie. Deșteptul ăsta vrea să știe dacă există! Mi-am mutat scaunul ca să-mi fie mai comod și i l-am așezat pe degetul mic de la picior.

— Scuze.

S-a înfuriat.

— Sigur că există, Lupowitz, dar eu sînt singurul cu care comunică. Vorbește numai prin semne.

— De ce tocmai tu, amice?

— Fiindcă eu port costumul roșu.

— Toala asta?

— Nu te lua de ea. Mă scol dimineata, îmi pun costumul roșu și dintr-o dată devin mare. Costumul e totul. Vreau să-ți spun că dacă aș umbla în sacou și pantaloni, ce mai ala-bala, n-aș face doi bani din punct de vedere religios.

— Atunci totul e reclamă. Dumnezeu nu există.

— Habar n-am. Ce contează? Sînt bani buni.

— Nu ți-e frică de o întîrziere a curățătoarei? Într-o zi nu-ți vine costumul și o să fii ca toată lumea.

— Folosesc serviciul special de 24 de ore. Merită cîțiva bani în plus ca să scapi de griji.

— Numele Claire Rosensweig îți spune ceva?

— Sigur. E la catedra de știință de la colegiul Bryn Mawr.

— Știi că ai spus? Mulțumesc.

— Pentru ce?

— Pentru răspuns, Sanctitatea Ta.

Am sărit într-un taxi și am zburat peste podul George Washington. M-am oprit la birou și am făcut o verificare rapidă. În drum spre apartamentul lui Claire, am revăzut indicile și am constatat, pentru prima oară, că se potrivește. Cînd am ajuns, purta un peignoir diafan și părea frîmîtată de ceva.

— Dumnezeu e mort. A venit poliția. Pe tine te caută. Sînt convinși că un existențialist e vinovatul.

— Nu, frumoaso, Tu ești.

— Ce? Lasă bancurile, Kaiser.

— Tu ai făcut-o.

— Ce tot spui?

— Tu, fetițo, Nu Heather Butkiss sau Claire Rosentzweig, ci Doctor Ellen Shepherd.

— De unde știi cum mă cheamă?

— Profesora universitară de fizică la Bryn Mawr. Cea mai tîrnără șefă de catedră din istoria colegiului. În vacanța de iarnă, la un bal, te-ai încurcat cu un muzicant de jazz, foarte tare băgat în filozofie. Însurat, dar nu-ți pasă. Cîteva nopți împreună și ai

crezut că e dragoste. N-a ținut, fiindcă cineva s-a băgat între voi. Dumnezeu. Vezi, frumoaso, el credea sau vroia să creadă, dar tu, cu mintea ta drăgălașă și științifică, aveai nevoie de certitudine absolută.

— Nu, Kaiser, îți jur.

— Ai pretextat că studiezi filozofia ca să poți elimina unele obstacole. Ai scăpat destul de ușor de Socrate, dar s-a băgat Descartes, așa că l-ai folosit pe Spinoza ca să scapi și de Descartes și fiindcă nici Kant nu s-a dat pe brazdă, l-ai eliminat și pe el.

— Nu știi ce vorbești.

— L-ai făcut praf pe Leibnitz, dar nu ți-a fost de-ajuns, fiindcă știai că, dacă îl crede cineva pe Pascal ești pierdută, așa că a tre-

— Ba da, păpușă. Cînd Ființa Supremă e ucisă, cineva trebuie s-o încurce.

— Kaiser, am putea fugi împreună. Doar noi doi. O să ne lăsăm de filozofie. Ne așezăm și poate ne apucăm de semantică.

— Regret, frumoaso. Nu ține.

Plîngea și a început să-și coboare bretelele și m-am trezit cu o Veneră goală al cărei corp părea să-mi spună: la-mă, sînt a ta. O Veneră care cu mîna dreaptă mă ciufulea în timp ce cu stînga își luase pistolul pe care mi-l înfipsea în spate. Am împușcat-o înainte de a apuca ea să apese pe trăgaci, arma i-a căzut din mînă și s-a prăbușit uluită.

— Cum ai putut să faci asta, Kaiser?



O gamă completă: de la burlesc la comedia sofisticată (Woody Allen și Diane Keaton)

buit să scapi și de ăsta și aici ai făcut marea greșală fiindcă te-ai încrezut în Martin Buber. Numai că, frumoasa mea, ăsta era un delicat. Credea în Dumnezeu, drept care a trebuit să scapi și de Dumnezeu.

— Kaiser, ești nebun!

— Nu, păpușă. Te-ai dat drept panteistă ca să ajungi la El — dacă ar fi existat, și exista. S-a dus cu tine la petrecerea dată de Shelby și ai profitat de un moment de neatenție a lui Jason și l-ai ucis.

— Cine dracu' sînt Shelby și Jason?

— Ce mai contează? Viața tot e absurdă.

— Kaiser, spuse ea, începînd să tremure, nu mă torni?

Era pe ducă, dar am reușit să-i spun ce aveam de spus:

— Manifestarea Universului ca idee complexă în sine, în opoziție cu existența înăuntrul sau în afara adevăratei Ființe proprii, este inerent un neant conceptual sau Neantul în relație cu orice formă abstractă de existență de moment sau de viitor perpetuu, care nu este supusă legilor fizicii sau mișcării sau ideilor legate de non-materie ori de lipsa unei Ființe obiective sau diferit subiective.

E un concept dificil, dar cred că l-a înțeles înainte de a muri.

Versiunea română
Andrei BACALU



Răsturna
universul
pe dos cu aerul
cel mai inocent
din lume
(Harold Lloyd)

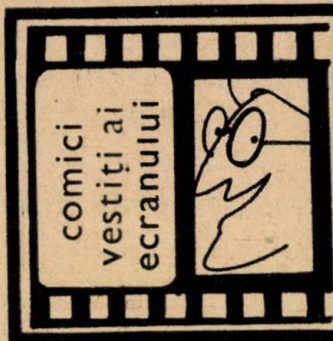
cu curajul de a înfrunta greutățile și pe cei puternici.

Realizează cele mai bune filme ale sale între 1922 și sfârșitul perioadei mute: **Un voiaj în Paradis, Băiatul bunicii, Între cer și pământ, Trăiască sportul, Trăiască pericolul, În primejdie...** Reușește să-și impună „renumele mondial de comic intelectual, de om care a reușit să facă din rîs o știință exactă” după cum constata James Agee, adăugînd: „Purta ochelari, surîdea mult și semăna cu un tînr care a părăsit facultatea de teologie pentru a se apuca de ștregărie”. Lloyd însuși își caracteriza personajul: „Ar fi putut fi vecinul dumneavoastră de palier. Adesea părea a nu avea nici o șansa să scape din situații-

Călătorie în jurul tatălui meu

După ce l-am văzut în ultimele luni pe Laurence Olivier în **Himera**, în rolul de compoziție al unui bătrîn puțin nebun, dar făcînd și mai mult pe nebunul, fiind de fapt obsedat de tragedia Auschwitz-ului, și dedicîndu-și restul vieții în urmărirea mișcarilor neonaziste, iata că primul actor al scenei și ecranului britanic captează publicul cu un nou personaj. El este bătrînul tată din piesa **Călătorie în jurul tatălui meu** de John Mortimer, a cărei premieră a avut loc în 1970. Un bătrîn excentric care, deși și-a pierdut vederea cu 20 de ani în urmă, refuză să admită acest adevăr, și nici nu permite celor din jur să-i facă vreo aluzie, el continuîndu-și cariera de avocat pledant, ca și cum nimic nu s-ar fi schimbat în existența sa. Dimensiunea tragică și comică a lui Laurence Olivier se întîlnesc cît se poate de fericit.

Laurence Oliver și Alan Batată și fiu pe ecran



Harold Lloyd

„omul fără mască”.
sigur că norocul
nu-l va părăsi nicio-
dată

Carieră tipică pentru așii burlescului american. Debutează în teatru la vîrsta de 4 ani, face figurație, prin 1914, în studiourile „Universal”, apoi este angajat de Mack Sennett la „Keystone”, dar se mută curînd la „Pathé” unde, în compania vechiului său prieten Hal Roach, lansează celebrul personaj de serial Singuraticul Luke, abandonat însă din pricina asemănării cu Charlot.

În 1917 dă viață eroului său „fără mască” prin care va deveni celebru: tînrul american de condiție medie, de obicei funcționar mărunț, vînzător sau student, îmbrăcat îngrijit, după ultima modă, educat, manierat, deși naiv și stîngaci. Nelipsit totuși de șiretenie, gata să facă totul pentru a-și atinge țelurile, e un optimist convins că norocul nu-l va părăsi niciodată, înzestrat

ile în care era băgat. Dar se concentra, făcea un efort de voință, persevera și sfîrșea prin a reuși. Publicul îl simpatiza, deși era o ființă ciudată. Rîdea de el, dar rîdea și cu el”. Cunoscutul critic francez Raymond Borde spunea că „toată arta acestui tînr era de a evita catastrofele care îl amenințau. Ca nimeni altul, el știa să răstoarne situațiile, fără a avea aerul că intervine. Era contrariul victimei, era copilul răsfățat al soartei. Se plimba printre pericole cu inocența suverană a unui privilegiat”. Unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai comediei burlești care nu s-au putut adapta sonorului. În 1952, primește un premiu Oscar special pe care scrie: „Lui Harold Lloyd, maestrul al comediei și bun cetățean”.

Aventura fericită

Prefată la un viitor interviu
cu maestrul Jean Georgescu

- sugestie de scurt-metraj
- două personaje: **Regizorul și Reportera**
(cu o diferență de vîrstă de peste o jumătate de secol)
- autorul va intercala în film, după propria-i fantezie, ga-guri, personaje și scurte momente-cheie, decupate la liberă alegere din creațiile Regizorului.

Regizorul: maestrul Jean Georgescu. Ținută elegantă, retro, mers sprinten, zîmbet ghidus.

— Și de ce umblați mereu pe stradă cu o umbrelă?

— Pentru că nu-mi place să m-apuce ploaia.

— V-am văzut cu ea și pe soare.

— Aaa, nu! Cînd e soare, nu! Niciodată n-o iau pe soare. M-apucă poate soarele pe stradă!... Umbrela... Am fost și eu la Londra, i-am văzut pe englezi... Da' românii e un tip care, dacă te vede o dată mîncînd morcov, știi că-i bun la ochi, zice că Jean Georgescu trăiește cu morcovi! Aaa, păi asta mîncîcă numai morcovi, de-aia se ține așa!

— Dar pălăria?

— Asta da! Totdeauna am avut-o așa!

— Cum se cheamă?

— Se cheamă Eden. Eden, ministrul Angliei, purta pălărie de-asta. La nici 20 de ani tot pălăria asta o purtam.

— Și de atunci numai cu Eden?

— Numai. Și iarna și vara. N-am purtat căciulă nicio-



la 20 ani,
tot cu pălărie
Eden

dată. Da' m-aranjează, mă prinde, nu?

— Vă prinde.

— Mă prinde.

● Aici se poate intercala un fragment dintr-un mai vechi interviu T.V. cu Jean Georgescu; reporterul îi spune: „Stimate Jean Georgescu, cariera dumneavoastră se identifică cu o bună parte din istoria filmului românesc. Ați debutat ca autor total la 20 de ani, în 1924, cu un film scurt, original, Millo-

nar pentru o zi, ați realizat apoi în 1943 ecranizarea de referință *O noapte furtunoasă*, în '46 *Visul unei nopți de iarnă*, în '55 *Directorul nostru*, în '63 *Lanterna cu amintiri*, în '64 *Mofturi 1900* (— „După mine, cel mai bun film al meu” — șoptește regizorul), în '68 *Pantoful Cenușăreșel* (continuă triumfător reporterul), și să nu uităm că între 1929 și 1940 ați lucrat în studiourile franceze...”

● Aici se poate intercala un fragment filmat la Cinematecă, cu insertul: „*Aventura fericită*. 1935. Primul lungmetraj al regizorului Jean Georgescu și în același timp primul film realizat de un român în Franța. O copie a filmului — considerat vreme îndelungată pierdut — a fost găsită la Cinemateca din Toulouse și restaurată cu grijă de către specialiștii Arhivei Naționale de filme din București”. Regizorul și reporterul, alături, în sală. Înainte de proiecție:

— E prima oară că-l revăd, după atîția ani...

— **Ciți? 47?... Am auzit că ieri, tot aici, la Cinematecă, ați dat un interviu de peste două ore. Cui?**

— **Mereu dau. Nu știu, mamă, cum îi cheamă, că-s totți noi!**

După proiecție:

— **Și când te gîndești că l-am făcut la 31 de ani!**

— **Umor, prospețime, „esprit de finesse“...**

— **Și, mamă, să știi că cine face comedie bună poate să facă și dramă bună, pentru că știe să se ferească de ridicol!**

Acasă la Jean Georgescu. Garsonieră Colțea. Interior - zi.

Pe sonerie e lipită o blondă surizătoare.

— **Cine e?**

— **Nu știu, am decupat-o dintr-o revistă, să-mi înveselească soneria!**

Deasupra fetei e înfipită o pană.

— **De ce l-ați pus pana asta?**

— **Ca să semene a indiancă.**

Pereții sînt plini cu fotografii, dar nu numai... „...brățara asta-i din lavă de Vezuviu și reprezintă cele mai mari personalități ale lumii. Uite-l pe Dante! Farfuriile astea-s Meissen. Catifeaua asta era verde, da' de-află soare s-a făcut galbenă. Evantaiile astea-s de pe vremea prințului Mavrocordat! Vezi? Cu perluț! Cu peruzele!...“

— **Ai venit la mine fiindcă ți-ai dat seama că sînt un personaj, nu-i așa?... Un personaj din altă epocă... Știi că pe vremea mea era altfel. Bărbații erau mai puțin îndrăzneți, fetele erau... mă rog, era cu totul altceva.**

— **Cum erau fetele?**

— **Dragă, mai întîi că o fată nu ieșea singură pe stradă pînă la 17 ani. Dacă se ducea la baluri, să înfîlnească poate un curtezan, se ducea cu mama...**

— **Și fetele de azi cum vi se par?**

— **Nu mi se par deloc.**

— **Adică?**

— **Eh, s-au făcut așa, bălețoase. Le văd alergînd pe**

„Cînd albești, parcă ai scoate drapelul alb să te predai“

stradă, cu niște pantaloni, cu pantofii nefăcuți, pe unele îmbrăcate bine le văd mîncînd pe stradă gogoși! Astea sînt lucruri imposibile! Eu aproape că aș putea să zic: domnule, nici să nu mai ies din casă, că ce să văd?

(la de pe perete o umbrelă de epocă, cu volănașe din voal și mătase, cu mîner de sîdef, o deschide, o așază pe umăr, o învîrte)

— **De ce femeia de altădată îmi plăcea?... Romanticul ăsta dădea bine, ascultă-mă pe mine! Sau bărbații, uite!**

Pune umbrela la loc, ia de pe perete un baston negru, fin, îl învîrte printre degete, desenează cu el ceva pe covor, se plimbă doi pași înainte, doi pași înapoi.

— **Și la ce ajută bastonul ăsta?**

— **Acum la ce ajută pantalonii albaștri cu petice? (Agață bastonul în cui și se așază hotărît în fotoliu). Hm, vorba lui Topârceanu, „parfumul trecutului mort“...**

— **Locuiți singur?**

— **Da. Am fost însurat la Paris, cu o franțuzoaică, pe urmă nu m-am mai recăsătorit.**

— **Rude aveți?**

— **Nu am nici o rudă. Din partea mamei nu am, din partea lui tata nu am. Nici un fel de rudă. Am un fin. Ția micu' din fotografia de colo!**

— **Ce draguț el!**

— **Acum nu mai e așa, s-a făcut mare cît ușa. Baschetbalist! Mie îmi plac rugby-ul și atletismul. Ia, mamă, că-i foarte bun. Țta-i chech de la Capșa. Stai să-ți dau o farfurie!**

— **Și nu vă simțiți uneori singur?**

— **Mamă, cîteodată mă simt singur. Știi cînd? Cînd**

dau peste oameni proști. Și peste oameni răi. De altfel prostul e și rău. Și în special peste oameni necivilizați. Mă uit pe stradă: pătratul e așa, și el plantează copacul în colț, nu-n mijloc! Mulți calcă pe iarbă, nu se mai uită! Scriu acum o poezie în care spun „o, brad frumos“, într-adevăr e frumos, acolo, sus, pe munte, da' oamenii-l taie, îl fac de Anul Nou ca o paiață, și-l aruncă la gunoi... Sau ți se adresează cite unul, răstit: unde-i strada cutare?! Nu se poate! Înainte, eu așa am apucat, spunea: Vă rog, dacă sînteți draguț, dacă nu vă supărați, caut strada cutare... Da' mai bine ascultă un aforism de-al meu: „Eu stau numai cu mine și cîteodată tot nu mă pot suferi.“

— **Și cum vă petreceți ziua?**

— **Dimineața, trebuie să mă duc la pîine, la lapte, la fleacuri. Și pe urmă scriu mereu. Am panseuri, am poezii, am scenarii... Am multe scenarii gata.**

— **La televizor vă uitați?**

— **Mă mai uit, mai ales la desenele animate.**

— **Vi se întimplă să vă și plictisiți?**

— **Enorm. Enorm. Fiindcă nu lucrez. Eu am lucrat toată viața. O singură dată am întrerupt, mai exact am fost întrerupt, patru ani. Ești foarte tînăra, nu știi, în așa-zisul obsedant deceniu, eu am fost patru ani dat afară din cinematografie, patru ani am stat afară.**

— **„Dar pentru care fapte?“**

— **Nu se știe de ce. Nu știe nimeni de ce. Și eram de două ori laureat al Premiului de Stat!**

— **Și cum ați trăit atunci?**

— **Nu mă-ntreba cum. Am avut cîțiva foști studenți care m-au ajutat... Veneau pe ascuns, să nu-i văd eu, și-mi strecurau pe sub ușă... Pe doi dintre ei i-am surprins odată chiar cînd ieșeau din blocul meu... Ei, și-atunci mi-am vîndut și lucruri, pe nimica. Aici aveam două fotolii uriașe, le poți vedea, că le-am filmat în **Directorul nostru**, ne trebuia un fotoliu în care personajul să se scu-**

funde cu totul... Să nu mă-ntrebi de ce nu lucrez acum.

— **Cum să nu vă-ntreb?**

— Dragă, e o filieră epuizantă. Prea mulți se amestecă și vor să știe tot fără să știe nimic. Trebuie să mă duc la dl. X. Cine-i dl. X? La dl. Y. Cine-i dl. Y? Și te mai ține și pe la uși. Altfel: oo, maestre, să facem, să dregem, vă rugăm scrieți-ne un scenariu! Scrieți **Leonard!** Am scris **Leonard** în 8 luni și uite că de cîtiva ani nu se face! Nu mă-ntreba de ce.

— **Cum să nu vă-ntreb?**

— Nu, sigur, nu-i ușor de făcut, ca producție. Leonard n-a cîntat pe butoaie! Dar ar fi un film! Să rămînă! Sau alt scenariu: **Miss România.** Mi-a comandat scenariul un director. Cînd l-am terminat, venise alt director, care nu știa nimic de chestia asta și-a zis că nu-l interesează. Scenariu decupat, totu-n regulă. Vezi că nu sînt serioși? Să văd acum, am intrat în plan cu un scenariu după un mare umorist al nostru, prea puțin cunoscut, D.D. Pătrășcanu. Eu nu fac filmul ăsta, dacă-l fac, pentru că aș avea nevoie de bani. Cît am, îmi ajunge. N-am nevoie. Eu aș face filmul ăsta ca să pun în el maximum de ce știu. La noi eu am fost primul care a ales cinematograful. Nu știu ce ni-a venit (*zîmbet*), dar pentru mine filmul a fost de la început idealul vieții. Să faci cinema, înseamnă să ai în tine ceva, să vezi altfel... Altfel, „cinema” poate să facă și ochistul blocului, dacă-i dau o echipă. Întrebă: „se vede și capul acum?” Se vede și capul! Pe pînză oricum iese ceva! Eu nu pot să ies cu un film prost. Să se zică: Aa, asta nu mai e bun de nimic, m-bătrînit!

• (Notă: fragmentele vor fi citite abrupt, uneori chiar pe mijlocul cuvîntului, cu intenția de a sugera, printre altele, o discuție lungă și labirintică, în care au fost selectate doar cîteva clipe. Durata se a cite și pe figurile celor două personaje: la început îmbitoare, amabile, relaxate,

treptat tot mai concentrate, mai crispate, mai obosite.)

— Eu nu sînt bătrîn, eu nu sînt decît vîrstnic!

— **Ați fost vreodată bolnav?**

— Eu? Nu. Ba am avut acu' 3—4 ani o pneumonie. Am înghițit vreun microb, ceva, da' m-a ținut numai 3—4 zile. Și m-am lăsat și de fumat cu ocazia asta. Am și un panseu: „Am încercat cele mai bune țigări din lume. Nici alea nu mi-au făcut bine!” Eu trebuie să ating suta. Să-ți mai citesc din aforismele mele: „Moartea este cel mai scump lucru. Ne costă viața”. Sau altul: „Moartea e în elementul ei numai în viață. Dincolo nu mai sperie pe nimeni.” Eu sînt un fenomen. Dacă te uști la mine, n-am un rid, n-am nimica! Auzi alt aforism de-al meu: „Cînd albești, parcă ai scoate drapelele albe să te predai”.

**„Important
nu-i norocul,
important
e să te ferești
să faci rău,
că binele iese el
singur la suprafață”**

• Aici se poate intercala un fragment filmat la Grădina Botanică: Jean Georgescu coborînd treptele cu sărituri în zig-zag, ca pe vremuri, în **Malorul Mura**).

— **Care vă e secretul?**

— E chestie de factură. Mama!... A murit la 47 de ani, biata de ea, s-a dus la baie și a murit... Mamă, ia te rog fursecuri, sînt de la Capșa! (*ia de pe noptieră o fotografie*) Uite, asta-i mama.

— **Frumoasă!**

— **Așa-i?**

— **Voiam să vă întreb ce înseamnă pentru dumneavoastră bătrînețea, dar mă întreb dacă...**

— Bătrînețea e ceva incalculabil de nou. Ți se pare foarte curios și foarte trist. Ți

se pare că ești inutil. Ți se pare că nimeni nu te vede. E foarte bine să ai amintiri, să poți trăi cu amintiri. Dacă nu le ai, e grav. Unii tot zic: n-am avut noroc. N-am avut noroc. N-am avut noroc. Important nu-i norocul, important e să cunoști viața, să acumulezi experiență și să-ți dai seama de ceea ce nu trebuie să faci, să te ferești să



**„La noi
eu am fost
primul care
a ales
cinematograful”**

faci rău, că binele iese el singur la suprafață!

• Aici se poate intercala un fragment filmat în balcon:

— **Extraordinar! Aștia-s porumbeli dumneavoastră?**

— Daaa, și viiin, și au nume fiecare, și înțeleg, și mîنینcă din mînă...

— **De cînd vin aici?**

(Continuare în pag. 106)

Eugenia VODĂ

Jean Georgescu sau serioasa întreprindere a comicului

S-a hotărât! Luni trebuie să predau redacției un articol pentru „Magazin estival”. Imposibil să scap: am apucat, într-un moment de slăbiciune, să promit — este pentru mine o chestiune de conștiință, de onoare, de inimă.

Dar cum să fac să-l fac, fără să mă fac de ris? „micro-monografie Georgescu” — lucru greu, pretențios, unde mi-o fi fost mintea de-am acceptat... Și dacă spun vreo gogomanie, cum mai dau eu ochii cu maestrul? Că de confrăți nu mă tem, tot nu mă cistesc.

Să mă mai uit prin Caragiale, să mă „împregnez” — în fond marea faimă a lui Jean Georgescu de aici parcă s-ar trage. Poate ajunge să citească scenariile, textul folosit acolo el! Da, dar, așa cum spuneam despre filmul *O noapte furtunoasă* (1943) că este cea mai bună ecranizare după opera lui Caragiale, ba chiar singura care nu l-a trădat pe scriitor (e vorba de un caz unic de armonie între superlativul relativ și cel absolut), tot atât de bine susținem că filmul *Directorul nostru* a fost la vremea lui (1955) o pildă de comedie satirică la adresa actualității, cum cinematografia noastră n-a mai cunoscut înainte, dar din păcate nici după. Și acolo nu mai era la mijloc nici un text clasic.

Să procedăm metodic. O primă constatare: în afara filmelor semnate de regizor, veteranul cinematografilor noastre este prezent și pe genericul altora, în calitate de actor sau și de scenarist. Există în toate aceste filme un „ce” greu de definit care îi aparține, în așa fel încât, dacă s-ar pune problema stabilirii paternității celei de a doua categorii de filme, rezultatul ar înclina tot în favoarea lui Jean Georgescu. Se simte „grifa leului” și în *Malorul Mura*, și în *Așa e viața*, și în *Două lozuri*...

Așa e viața. Scurt și dens. Plin de gaguri și de invențiuni. Un individ poartă pe umăr o scîn-

La început actor de teatru, apoi de film, scenarist și mai ales regizor, autorul de comedii, Jean Georgescu, este primul mare nume al cinematografului românesc

dură teribil de lungă și se tot sucește în mijlocul drumului ca să facă loc trecătorilor, reușind exact contrariul, într-un perfect contratimp, când pe stînga, când pe dreapta. Eroul se prezintă la o firmă care anunțase noi angajări. Stupoare: la ghișeu nu e nici un solicitant! Aș, sînt cîteva zeci după colțul casei, formînd o coadă năbădăioasă, ca a unui animal care... dă din coadă, și se țin unii de alții, ca să nu le-o ia nimeni înainte. Insert: „La coadă, șefule, la coadă!” Chiar fără slujbă, ai noștri te strigă „șefule” — de finețuri din astea verbale numai Jean Georgescu e în stare. Și gagul din Cîșmigiu, cu tehnica fumatului țigării din mîna altuia... ș.a.m.d. Iată, deci, un film de început (Jean Georgescu figurează pe generic ca actor principal și coscenarist) în care există și comic de situație și comic verbal și gaguri. Ritm rapid, în consonanță cu goana eroului după o slujbă: el încetinește abia cînd eroul a obosit. Iar accentul de critică socială e evident.

Dacă stăm așa de bine cu un film „de actualitate” din 1928, să trecem la actualitatea lui 1955 — adică la *Directorul nostru*. Iau din nou note pe categorii de comic. Mai întîi, „comicul verbal”: chiar cînd personajele nu deschid gura, le auzim visele zbuclumate, le auzim conștiințele tulburate, le auzim monologele interioare. Iar cînd nu auzim nimic din toate astea, ascultăm un comentariu-prezentare a respectivei instituții și a modului ei de funcționare, text ce ne face să ridăm tocmai prin perfectă sa tau-tologie cu imaginea. Surse multiple de comic verbal: greșeli de dactilografieri (în loc de „Carton gudronat”, „cartof gudronat”),

agramatismul contagios (pluralul cuvîntului „circulară” este unul — „circulari”), o manie a vremii — firma dintr-un șir de inițiale care nu spun nimic (Instituția se cheamă D.R.G.B.P.), demagogia prinsă pe picior greșit („să nu ne prapim cu autocritica”).

Totuși, nu în primul rînd de comic verbal s-a rîs și se rîde la *Directorul nostru*. Cum ne aflăm într-un Magazin estival și nu în niște solemne Anale academice, cred, cu atît mai mult, că pot cita aici un „subiect” cînefil pe care l-am „sondat” întempestiv în calitate de vecină. Iată dialogul nostru:

— Mai ții minte **Directorul nostru**?

— Care era?

— Aia cu Birlic subalternul și Giugaru directorul...

— Ah, aia cu fotoliul, vai ce-am rîs!

— Fotoliul?!

— Nu ții minte, fotoliul ăla mare în care se înfunda Birlic, hahaha, în birou la Giugaru, hahaha, cînd vorbeau ei de lucruri diferite și fiecare zicea că „scîrție” (ilaritatea „subiectului” continuă), dar fiecare se gîndea la altceva (pauză de respirație). Doamne, și ce mimică avea Birlic în filmul ăsta. Și ce mic era pe lîngă Giugaru(...).

Deci, de ce a rîs atîta drăguța mea interlocutoare? Sursele creatoare de efecte comice erau, în ordinea în care ea și le amintea, următoarele:

1. detaliul scenografic (fotoliul urias)

2. confuzia de sens (verbul „a scîrții” la propriu și respectiv la figurat).

3. mimica actorului (anxietatea

*Orice impresie de „dăruire” este valabilă. Înseamnă că schița „O conferință” de I.L. Caragiale nu va este străină.

cu care Birlic se prezintă în biroul lui Giugaru este sportiv de spaima fizică a îngropării în uriașul fotoliu: invitatul se străduiește din răspuțeri să facă față „deștept” și directorului, dar și fotoliului, de ale cărui brațe se agață cu disperare).

4. contrastul fizic între antagoniști (fără comentarii).

Dacă ne gândim bine, ordinea funcționalității efectelor citate de vecina cinefilă poate fi științific confirmată. Fotoliul e reperul, semnul de indentitate. Urmează, în trepte, ce se întâmplă (despre ce este vorba), apoi cum se desfășoară secvența (mimica, semn) și în sfârșit intervine o judecată (definirea unei relații între personaje). Dintre toate cele citate, ultimele două trepte sînt, într-adevăr, specifice lui Jean Georgescu. Sînt două sursele de comic (la el) sigur, întrucît se finalizează cu un simț (la el) sigur al alegerii actorilor.

Plină de considerație pentru justetea observațiilor pe care abia mi le împărtășise, m-am întors la colocatarea mea, ca s-o răsplătesc teoretic. I-am explicat, adică, ce atît formidabil deține un autor de comedii care își poate alege în așa fel actorii încît fizicul să le determine precis comportamentul, iar comportamentul să producă gagurile specifice fiecăruia, fără a mai vorbi de faptul că fizicul însuși poate fi răsător de situații comice. Să ne amintim de modestul funcționar interpretat de Birlic, atît de lăsat de strigarea lui la primă, încît pășește de pe scenă drept în brațele publicului, sau tot de el, n'îngheșuiala din troleibuz, nemișcat în aer între două călări voluminoase.

Sistematizînd din nou, să notăm că în **Directorul nostru** există nepotriviri între vorbe și apte, potriviri prea exacte între vorbe și fapte, nepotriviri fizice și nepotriviri psihologice, neconcordanțe între realitățile care ne înconjoară și cele care ar trebui să ne înconjoare. De toate acestea ridem, detașîndu-ne, sancționînd deci, ca într-o satiră care își atinge scopul, amuzînd și nu numai.

Întorcîndu-ne acum la adaptările după opera lui Caragiale, ne aflîm cu adevărul binecunoscut că Jean Georgescu nu a ilustrat textul clasic, așa cum au procedat toți după el (înțelegem acă ar fi procedat altfel cei dinainte, dar așa... curat inversare burdă!).

În **Noaptea furtunoasă**, maes-

trul a vizualizat scene care sînt doar evocate, povestite în textul caragialesc. Exemplul clasic: seara petrecută la Union, reconstituirea grădinii de vară, a numerelor ce se prezentau pe scenă, apoi manevrele tinerilor și furia lui Titircă, urmărirea pe stradă.

O exegeză pe măsura distincției stilistice a operei lui Jean Georgescu ar trebui însă să demonstreze că arta cineastului nostru depășește cu mult nu doar ilustrativismul, dar și simpla „vizualizare”. S-ar impune astfel citată performanța cinematograferii unei schițe pentru oricine „necinematografică” („O conferință”), în **Mofturi 1900**, cu ajutorul inspiratelor desene ale Getei Brătescu, montate într-un ritm sacadat și alert totodată (plan general auditoriu, plan detaliu volane doamnă, tribună conferențiar, capete cu pălării ș.a.m.d.). Sau secvența sublimă din **Două lozuri** (scenariul Jean Georgescu), în care un Birlic pe jumătate distrus de pierderea celor două bilete cîștigătoare monologhează, poticnindu-se prin sanțuri și băltoace, construin-

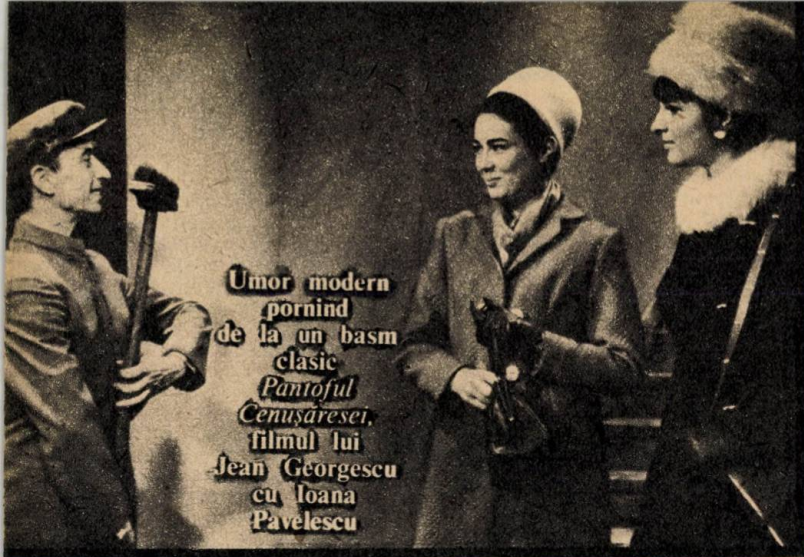
du-și un discurs cu care să înmoaie inima inculpatelor și gânci...

Pînă la invocatele exegeze axiologice și exhaustive, aș mai face trimitere doar la două elemente aparent tehnice: dozajul și „timing”-ul. Cineastii noștri mai în vîrstă spun cui vrea să-i asculte că are maestrul o știință „de a face gagul din fotogramă”! Adică Jean Georgescu știe ca nimeni altul unde să taie filmul, la care fotogramă, astfel încît un gest banal să devină de efect. Cu un ochi ce descompune și recompune mișcarea, cu un fel de ceas interior, care îi semnalizează la secundă durata fiecărui plan, cu un fler care-l face să simtă de la distanță actorul ideal, cu un simț de lingvist avizat în toate nuanțele limbajului nostru cel de toate zilele, cu o mină sigură în dozarea tuturor ingredientelor comice, cum să nu placă și cui s-ar putea să nu placă filmele unui astfel de realizator, hărăzit din leagăn cu inteligență și umor necesare consacării în serioasa întreprindere a comicului pe peliculă?

Aura PURAN

În Franța, între anii '30—'40 era
un regizor consacrat
(în timpul filmărilor pentru *La miniature*)





**Umor modern
pornind
de la un basm
clasic
Pantoful
Cenușăresei,
filmul lui
Jean Georgescu
cu Ioana
Păvelescu**

(Urmare din pag. 103)

— Demuuult... demult
Da'mi fac murdărie. Uite, asta
cu alb pe aripă e Madame
Negrescu. Astaltă-i Ne-
gruța. Madame Negrescu văd

că e-n simpatie de la un timp
cu cel de colo! Uite ce cu-
minte stă Negruța! Nu mă pă-
răsește toată ziua!

— Nu-mi mai citiți un afo-
rism?

— Auzi: „Cînd te gîndești
la numărul imens de oameni
care apar pe atîtea scene, în
atîtea și atîtea filme, la TV, la
radio, prin circuri sau alte
arene, ai impresia că o jumă-
tate din glob se străduiește
să țină de urît celeilalte jumă-
tăți”...

• O variantă de final ar fi
un fragment filmat la lift:

— Mai vino, dragă, mai
vino, nu ți-am spus absolut
nimic, am mult material, am
scrisori, am fotografii...

— Bun, și cînd o să facem
interviul, încotro ați prefera
să-l orientăm? Spre trecut
sau spre prezent?

— Spre prezent!

— Perfect! Asta voiam și
eu!

— Ba nu! Măi bine spre
trecut! Spre trecut, mamă,
că-i frumos, și nu se supără
nimeni...

Filmografie deschisă Jean Georgescu

Născut la București, în 25 februarie
1904, absolvent al Conservatorului
din București, Jean Georgescu debu-
tează în cinematografie ca actor în
Tigăncușa de la lăc realizat de Al-
fred Halm, în 1923.

În 1924 — un alt debut, ca scena-
rist și realizator al filmului **Millonar
pentru o zi**, în care deține și rolul
principal. Operator era Nicolae Bar-
belian. Filmul — de două bobine,
după moda vremii — a rulat în cuplaj
cu alte (tot scurte) comedii, cu Cha-
plin, Fatty, Zigotto.

Încă trei roluri principale par să-i
consacre ca actor:

1925: **Năbădăile Cleopatrei** (în regia
lui Ion Șahighian), unde Jean Geo-
rgescu face și montajul;

1927: **Malorul Mura** (în regia lui Ion
Timuș, Jean Georgescu fiind și scena-
rist);

1928: **Așa e viața** (în regia lui Marin
Iorda), film realizat cu concursul Sco-
lei de mimodramă, unde Jean Geo-
rgescu era profesor. Coautor al scena-
riului, împreună cu Marin Iorda.

Perioada următoare, petrecută în
Franța (1929—1940) influențează sen-
sibil consacarea sa pe tărîmul regiei
de film. La activul acestor ani: un
scenariu pentru un film de Christian
Jaques (**Ça colle**), descoperirea lui
Fernandel, realizarea filmelor **La mi-
niature**, **L'heureuse aventure**, **Les
compagnons de St. Hubert**.

Întors în țară, propune Oficiului na-
țional cinematografic un scenariu
după piesa lui I.L. Caragiale „O
noapte furtunoasă”. În condițiile im-
puse de război, cu un spirit rar de dă-
ruire, al său și al echipei, realizează
între 1941—1942 filmul **O noapte fur-
tunoasă** (premiera în 1943), rămas
pînă astăzi cea mai bună adaptare
după dramaturgia marelui nostru cla-
sic. Producătorul filmului era dr. Ion
Cantacuzino. Doi dintre colaboratorii
principali aveau să-și confirme și
după aceea afinitatea cu spiritul lui
Caragiale: pictorul Aurel Iquid —
care gîndise costumele și compozi-
torul Paul Constantinescu, autorul
partiturii muzicale. În distribuție: Ale-
xandru Giugaru, Maria Maximilian,
Florica Demion și „descoperirea”
Radu Beligan.

1946: **Visul unei nopți de iarnă**. Pe
lîngă regie, Jean Georgescu este
co-autor al scenariului, alături de Tu-
dor Mușatescu, adaptînd piesa aceas-
ta. Cu: George Demetru, Ana
Colda, Maria Filotti, Mișu Fotino și
din nou Radu Beligan.

1949: documentarul **Petrolul**

1950: documentarul **Pădurile**

1951: **În sat la noi** — alături de
Jean Georgescu, un regizor debutant,
Victor Iliu, co-semnează acest al tre-
ilea film al cinematografiei noastre so-
cialiste. Și un alt debut: al tinărului
actor Liviu Ciulei.

1952: adaptarea a trei schițe de I.L.

Caragiale — **Arendașul român** (cu
Constantin Ramadan), **Lațul slăbi-
ciunilor** (cu Radu Beligan și Eugenia
Bădulescu) și **Vizită** (cu Grigore Vasi-
liu-Birlic și Florica Demion) — sub
forma a trei scurt-metraje difuzate im-
preună. Calitatea lor a fost onorată
cu Premiul de stat.

1955: an surpriză. Jean Georgescu
semnează un film de actualitate —
comedia satirică **Directorul nostru** (alt
succes neegalat), în care cuplul Al.
Giugaru — Grigore Vasiliu-Birlic se
dezlănțule.

1957: Jean Georgescu oferă un nou
scenariu „după Caragiale”, dar nu el
va regiza filmul **Două lozuri**, ci Ghe-
orghe Naghi și Aurel Miheles.

După cîțiva ani de tăcere, pe care
nu și-a dorit-o, i se propune, cu oca-
zia împlinirii a 50 de ani de la primul
lun metraj românesc (**Independența
României**, 1912), să realizeze un film
de montaj dedicat pionierilor cinema-
tografiei române. Așa apare în 1963
Lanterna cu amintiri, omagiu emoțio-
nant adus generației sale de către
unul dintre puținii, mai precis cel mai
bun dintre reprezentanții ei.

1964: înapoi la Caragiale, cu **Mol-
turi 1900** — ecranizare a sase schițe,
într-o viziune nouă, cafeneaua, ca loc
geometric a tot ce se întîmplă cu
acești mitici. Scenariul — Jean Geo-
rgescu, regia-Jean Georgescu. O re-
vanșă.

1968: **Pantoful Cenușăresei** — re-
gia, iar scenariul în colaborare cu
Alexandru Aulescu. Comedie muzi-
cală, cu multe numere de estradă. Și
cu: Ioana Păvelescu, Dorin Varga,
Constanța Cîmpeanu, Petre Ștefănes-
cu-Goangă.

De atunci, proiecte, proiecte...

A.P.

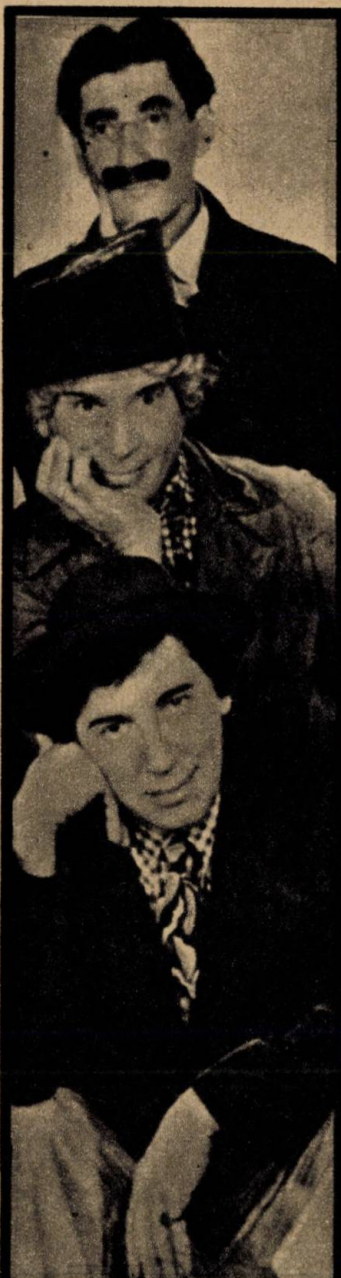


Frații Marx

**Anticipind comedia
absurdului, ei reprezintă refuzul de a
crede în mituri**

Au apărut la răscrucea dintre epoci, „ajutînd” cinematograful să suporte cutremurul sonorului. Aliază tradiția burlescului cu virtuțile umorului verbal, anticipînd o tehnică a gagului absurd (Eugen Ionescu va mărturisi cît de mult a fost influențat de filmele lor).

Universul Fraților Marx se constituie în cele 13 filme realizate între 1929 (**Nuca de cocos**) și 1949 (**Fericit în dragoste**) de către Groucho (născut 2 octombrie 1895 — decedat 7 august 1977), Harpo (23 noiembrie 1893 — 28 septembrie 1964) și Chico (22 martie 1892 — 11 octombrie 1961), fără a-i mai socoti pe Gummo și Zeppo a căror contribuție — temporară — s-a dovedit în cele din urmă minoră. Acest „univers al demenței conștiente” este caracterizat printr-un egoism nebun, o misoginie de același calibru — nici unul din frați nu e niciodată căsătorit, niciodată nu apar copii, iar eroinele sînt proaste și frumoase — o sete nepotolită de bani și o vînațoare continuă a prostiei omenești în locurile publice cele mai propice. Mecanismul comic al trio-ului se bazează pe atenta conjugare a sarcinilor ce revin fiecăruia, în așa fel încît, în final, asistăm la un triplu atac împotriva moralei instituite de societatea burgheză: Groucho cu provocările violente adresate tuturor convențiilor, Chico cu intrigările sale, Harpo cu farsele și clovneriile sale neîntrecute. Recuzita stilistică originală este evidentă în oricare dintre creațiile lor: **Biscuiți pentru animale**, **Frații Marx agenți secreți**, **Supa de rață**, **O**



noapte la Operă, **O noapte la Casablanca**.

Despre Winston Churchill se spune că, în 1941, cînd i s-a comunicat că Rudolf Hess a aterizat în Scoția, aducînd propuneri de pace din partea lui Hitler, primul ministru britanic a rugat să nu fie deranjat, pentru că vroia să savureze în tihnă... un film al fraților Marx. Cunoscutul documentarist John Grierson îl aprecia cel mai mult pe Harpo: „este cel care aduce cea mai mare contribuție la performanța grupului. El amintește perfect de pălărierul nebun din **Alice în Țara minunilor**, avînd ceva de basm în personalitatea sa. După părerea mea, el — exceptîndu-l pe Chaplin — este cel mai remarcabil clovn din cinematograf”.

„Cu puternicele lor descărcări de umor negru, filmele celor trei ating nivelul revoltei”, aprecia Ado Kirou. Și poate că adevăratul sens al acestei revolte ar trebui căutat în refuzul de a crede în miturile furnizate de civilizația americană.

Groucho — creierul grupului — primea în 1973 un premiu Oscar de onoare. Era de fapt un omagiu tardiv adus contribuției Fraților Marx la tezaurul de spiritualitate al comediei cinematografice.

Precursorii absurdului.
Aici liniștiți, calmi și zîmbitori așa cum nu apăreau niciodată în filmele lor
(*Frații Marx*)

Trei păcate capitale și

Cu o sută de gaguri pe oră, expresul de Buftea își precizează destinația: publicul

Cred că prima reacție a Creatorului la plictisul din Eden a fost gluma. În scenarea poveștii cu mărul și șarpele ca s-o distreze pe Eva și să-l mai scoată din amorfeală pe Adam. Fără gluma (reusită) cu mărul n-ar fi apărut interesul, cunoașterea, acțiunea. Exista probabil ambrozia, dar lipsea piperul. Curgea pe drumuri Coca-Cola, nu și pînă la datătoare de viață. Ce mai calea-valea, era o plictiseală fără margini, un căscat lung... cî o ședință de protecția muncii. Atunci ce s-a gîndit primul producător de

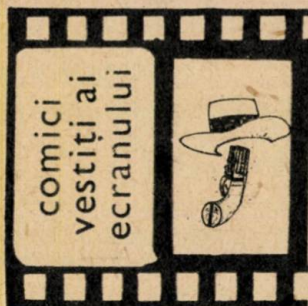
filme celeste? Inventez comedia cu doi „protagoniști”. Decor natural, costume sumare, acolo 2—3 frunze de viță se mai găsesc și fără deviz(e). Plus obiectul-gag, mărul. Șarpele va fi „the guest” — amorsa intrigii sentimentale. Iar tot ce urmează ca scenă de intimitate se va sugera printr-un fond pudic. Pentru că pudoarea a fost prima condiție comică (la noi). Ea s-a transmis cu strășnicie din tată în fiu, către suflarea scenaristică amatoare de comedie sentimentală la munte sau la mare, în vacanțe ori în

deplasare, cu expresul de Buftea sau cu non stop-ul local, iubitoare de fotbal ori de ciocolată cu alune, de elixire fericite ori de post-restante discrete...

Pentru toate, cuvîntul de ordine a fost: decența. Frunze — fie și colorate, dar cu măsură; săruturi — se admit — dar filmate de la distanță, fără insistență. În schimb, consecința nesăbuiței, alungarea din rai, să fie bine accentuată, ca să devină învățătură pentru urmașii ce vor manifesta curiozități nepermise. Fără aviz de intrare în producție.

Amorul — eterna poveste

Si totuși, cite o altfel de comedie mai apare. Mărunt abateri de la regulă, chiar cînd încep și sfîrșesc după tipic. El e un timid incorrigibil. Răspunde — pentru că îi place jocul — unor scrisori romantice adresate



Florin Piersic

Un june-prim romantic asaltează cetatea comediei

Poate surprinde apariția acestui îndrăgît actor în galea comicilor vestiți ai ecranului. Și totuși, acest adevărat „monstru sacru” al scenei și ecranului românesc face parte dintr-o categorie de actori — ca și Octavian Cotescu, Gheorghe Dinică sau Amza Pellea — care se ilustrează cu aceeași strălucire expresivă în ipostaze dramatico-tragice, ca și în roluri de comedie.

În 1957, la absolvirea IATC-ului, ne surprindea atît cu „Peer-Gynt”-ul lui Ibsen, cît și cu o creație de un haz savuros, în rolul servitorului Sylvester din comedia lui

Molière „Vicleniile lui Scapin”. Intuiam atunci existența unei autentice vocații comice, pe care activitatea sa ulterioară avea s-o ignore, mai consecvent în creațiile scenice, cu ezitări evidente în cele cinematografice. Pe platourile de filmare, își clădește o carieră binemeritată de june-prim romantic (personaje istorice și de aventuri — Pintea, Mărgelatu), dar se înscrie și pe orbita comediei.

Este vorba de personaje din comedii fanteziste ale lui Gopo (O poveste ca în basme, S-a furat o bombă, De-aș fi Harap Alb, Pași spre

lună), precum și de interpretarea rolurilor principale din Elixirul tinereții (r. Gh. Naghi) și Eu, tu și Ovidiu (r. Geo Saizescu).

Plăcerea cu care s-a abandonat acestor partituri este susținută de exuberanța interpretării, vivacitatea expresiei comice, temeritatea gesturilor sportive, mobilitatea chipului, mimica bogată, armonioasă, toate concurînd la detașarea unui efect comic de mare audiență publică. Dintre frecvențele sale apariții pe micul ecran, l-am reținut pe Marius Chichoș Rostogan, pedagogul de școală veche al lui Caragiale, tratat cu un gust aparte pentru transformism de mare acuitate portretistică. Cu aceleași mijloace îl evocă pe maestrul estradei Constantin Tănase fără a mai vorbi de nenumăratele show-uri în care nu pierde prilejul să ofere mostre de farmec cuceritor. Toate acestea îi conferă apreciatului actor deplină legitimitate în cetatea comediei, poate doar cu regretul că nu i se oferă prilejuri mai frecvente (și mai substanțiale) să facă uz de această nestemată — vocația comică

un singur inculpat

fostului locatar al camerei, care, intra timp, s-a mutat fără a-și lăsa adresa. Schimb né-vé de promisiuni și declarații post-restant. Până când, inevitabilul se produce. Ea sosește. El minte timp de 1900 de metri de film, dar cu 400 înainte de final nu mai suportă și, după ce se mărturisește recitind avintat din „Cyrano”, cade în brațele iubitei. Iar ea sfioasă (dar medicinistă), tot romantică, dar și cu un picior pe pământ, îl acceptă. Sărut timid filmat în plan general. Cu eterna pudoare a bunelor sentimente (ce s-ar face filmul românesc fără ele?), dar și cu o undă de fantezie mai la zi: un roboțel simpatic („Eu sint Mitică, pălăria și bastonul”), martor al odiseei sentimentale, cu o inimă de 40 de wați, bătând la unison cu îndrăgostiții. Lucru mare tehnică asta modernă, capabilă să ranforseze până și o sursă locală anemică: umorul.

Au mai apărut în filmele românești

și alte gadgeturi capabile să mai destindă frunțile prea încordate ale unor personaje comice: un măgaruș și o umbreluță roșie — umbreluță devenită un fel de semn distinctiv al unui erou comic și liric totodată, plâsmuire originală datorată unui cuplu creator de suris în plină vară: o cabină auto, pavoazăată cu poze de vedete celebre și o singură blondă necunoscută: cea pe care o așteaptă șoferul nostru vind la balul de simbătă seara; o Matilda (tot roșie), un fel de fantezie retro pe patru roți și o valiză-piele-bej, care prilejuiesc unui cuplu de amorezi încurcături nostim-sentimentale.

Mai întotdeauna însă love-ul rămâne doar pretextul story-ului — cînd vesel, cînd grav — dar niciodată fără concluziile de rigoare... lecții de morală pe portativ ori în pași de dans. Depinde de slăbiciunea realizatorului și de trupele de figurante disponibile

în sezonul la care se filmează capodopera.

...Nu-ntraba cine este...

A doua condiție a umorului a fost adresa. Cu cît mai evaziva, cu atît mai bine primită. Ia, acolo, doi-trei coțcari și șperțari de hotel, unii ospătari cu Fiat-lux, dar nu prea mulți, să nu strice balanța. Regula jocului. Pentru că noi nu filmăm să ne-amuzăm... de oricine, așa, la întimplare. Să vedem, să cîntărim, să definim bine locul geometric, dar parcă și mai bine doar să-l sugerăm discret: CAP-ul X, TAPL-ul Y, IDRSCBT-ul. Nominalizat, să n-avem vorbe. Și reclamații, cel mult dintr-un sector sau un județ anume. Poate nici el numit pe șleau, ci așa... mai pe ocolite: o cooperativă „Avîntul”, alta „Zorile”. Asta mai salvează intenția satirică. Un președinte se opune progresului tehnic, o președintă, dimpotrivă, aleargă după el (evident, după progres), mai cu birja, mai cu motoreta Mobra, mai cu Dacia personală (depinde de zestrea președintelui și a colectivei). Și pînă nu-i face lui (vezi bine, progresului) intrarea în cooperativă, nu se lasă. Totul se termină cu o nuntă (poate fi și boțez în unele variante), cînd lumea feri-

Alice MĂNOIU

comici
vestiți ai
ecranului



Nino Manfredi:

Umorele tipic italianesc, vivace și spectaculos, binevoitor și atroce

Vi-l mai amintiți pe Sașa Iovine? Falsul avocat din Napoli disprețuiește modestia slujbei și preferă să trăiască din expediente, angajînd mici afaceri nu întotdeauna oneste. Tentat cu o sumă frumoasă de bani de către bogătașul Milletti, pornește în căutarea fiicei acestuia, fugită de acasă cu iubitul ei și cu... un important dosar de afaceri imobiliare. Stînjnit în acțiunea sa de două asasinat, de apariția unui comisar de poliție integru și a unui dușman de moarte al lui Milletti, Sașa Iovine va reuși în cele din urmă să descopere adevărul despre corupția care domnește în unele cercuri ale societății italiene. Hotărîrea de a-l face public — moment care coincide cu recîștigarea demnității în fața lui însuși — se va dovedi însă zadarnică. Autoritatea socială a unui din cei doi industriași spulberă orice speranță în restabilirea adevărului.

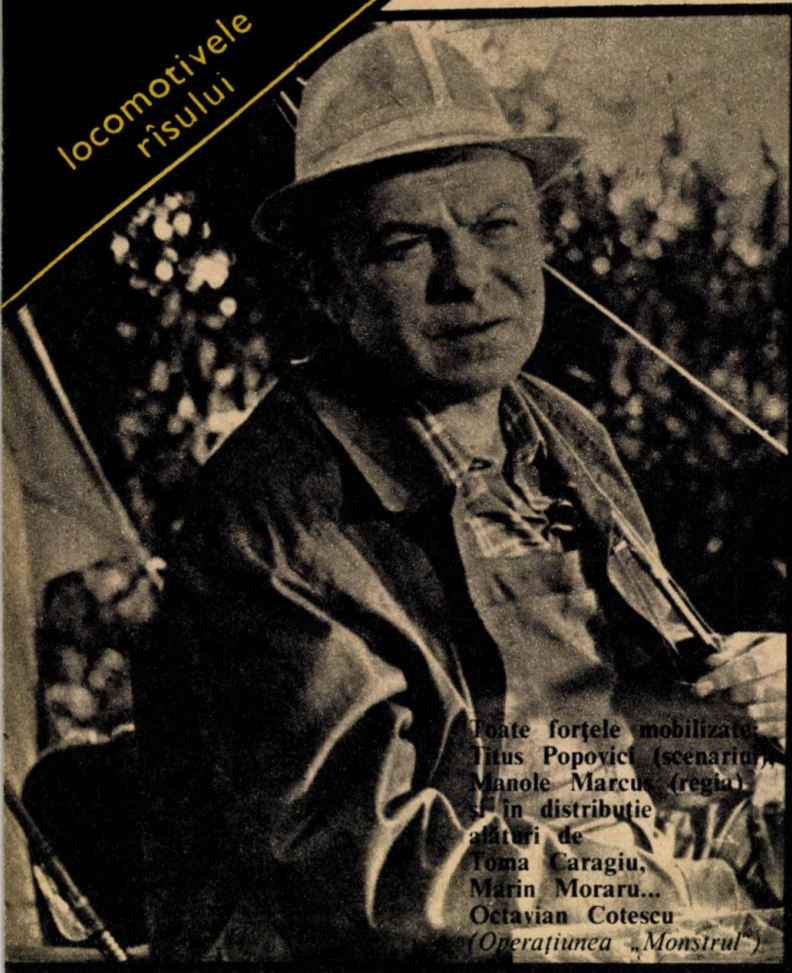
Comedia lui Sergio Corbucci Pentru un teanc de bancnote, mai sus rezumată, a creat cu mare precizie pro-

totipul unui personaj cu care ne vom reîntîlni în mai toate filmele lui Nino Manfredi: Italianul de rînd, împins la tot felul de expediente, refractar la structurile sociale osificate și dispus oricînd să creadă în afaceri ale căror șanse de reușită nu sînt întotdeauna asigurate. Un om aparent nesperios și ușor de convertit — de femeii sau de gangsteri — dar care, pus în situații limită, își redobîndește în mod spectaculos conștiința de sine. Interpret de comedie, Nino Manfredi etalează o strategie subtilă a umorului tipic italianesc, vivace și ironic, binevoitor în acțiune și feroce în apărare, cu alternanțe rapide între lirism și satiră. Așa l-am urmărit în *Veneția, luna și tu*, *Adorabile și mincinoase*, *Ani clocotitori*, *Operațiunea San Genaro*, *Made in Italy*, *Tată de familie*, *Anul Carbo-narilor*, *Pilne și ciocolată*, în numele *Papei Rege* — în acestea sau în altele regizate de Dino Risi, Luigi Zampa, Nanny Loy, Franco Brusati, Carlo Lizzani sau Federico Fellini. Așa l-am

cunoscut pe acest actor, născut la 22 februarie 1921, la Castro dei Volsci, diplomat în drept și frecventator al Academiei de artă dramatică din Roma, înainte de a fi apărut în spectacole de proză și revistă, pentru a debuta în 1949 în cinema. Din anii '60 devine unul din cei mai populari actori de comedie italieni.

**Omul-giruetă
în bătaia tuturor vînturilor
(Nino Manfredi)**





Toate forțele mobilizate:
Titus Popovici (scenariu),
Manole Marcus (regia)
și în distribuție
alături de
Toma Caragiu,
Marin Moraru...
Octavian Cotescu
(Operațiunea „Monstrul”).

cită invocă (de regulă pe două voci înamorate) „O clipă, rămi!” dacă nu citează direct din culegerea de maxime și proverbe universale. Așa, ca să se știe cam ce vînt cultural bate acum pe tarla.

Dar din nou breșe în zidul convenției comice. Cîțiva autori care nu mai respectă regula — de trei (foarte) simplă — și încep să aibă și idei, nu doar idealuri și slogane. Încep să prezeze la poarta fotbalului, dar nu numai a lui, să ia în deridere formalismele, automatismele, aparențele ascunzînd vidul cultural, impostura, minciuna: mai o croazieră pescuind șabloanele ca plăcia, mai o probă de microfon cu nuanțe vesele într-o cheie tristă-tristă și uite-asa comedia s-a tot amestecat cu drama, pînă nu se mai pot despărți. Practicată cu inteligență nonșalantă, fără bariere altădată de netrecut. Decît că trei-patru florițele nu fac o primăvară. Dar o pot vesti.

Să revenim la titlul — și subtitlul — scurtei noastre istorii. Recapitulînd, deci, am avut: „umorul (sau amorul?),

eterna poveste”... apoi, „nu întreba cine este”... Acum:

Și iubește-l mereu

Pe cine? Pe el, Actorul. Marele Actor al comediei, indiferent de haină. Chiar și cu aceeași, pînă la destrămare. Talente comice avem. Dar mai există un talent specific: acela de a folosi pînă la uzură talentele, în același emoloi. Pînă la epulzarea interesului spectatorului. Se ajunge la lipsa de mister a chipului devenit mască

Tipaj de care nu mai scapă o viață, rămînînd, unul prototipul viu de bonom perfid, altul de chiulangiu simpatice, ori chiulangiu antipatic — una ingenuă cu nuri ori, dimpotrivă, ingenוא fără nuri; alta e destinată soacră în ofensivă, altul, ginere în defensivă. Unul e tînăr cu viitor (pînă la pensie), alta tînără, fără (tot pînă atunci?). Există și antrenor unu, fundaș doi, egoist unu, egoist doi, gelos în vacanță, gelos la domiciliu, intrigant unu, intrigant doi, bătrînii, copii, ostași, figurație. O faună dirijată cam spre aceleași stadioane, în scrîncioabe, bilciuri cu încercarea puterii, tirul cu mirese, cu turtă dulce, „la susanul” și „bomboana agricolă”, go-goașă caldă cu zahăr ori fără... Cum să nu-i îndrăgești atunci pe bieții noștri campioni de tir (peste noapte), de ciclist, la zidul morții, de motocros în Valea cu pepeni, cînd ei sar din film în film, din avion pe macarale, din scara pompierilor direct în dormitorul conjugal, unde nevasta nu-i mai deschide, că-i miez de noapte și „de ești tu acela, nu-ți sînt soată eu...” Mai cu o snoavă, mai cu o navă, marfarul nostru ajunge la o destinație — nu întreba care... și dacă nu chiar în Turnul de la etajul zece, măcar cu două etaje mai jos, acolo unde se bifează, se rafistolează, se aprobă, se stimulează echi-pele comice (?!) se făuresc planurile viitoarelor coproducții sezoniere. Dar să nu fim nedrepti, să dăm Cezarului ce-i al Cezarului, pentru că, uneori, s-au mai văzut și gaguri reușite, interpreți fericiți — și, mai rar, dar totul se poate, nu-i așa, chiar și unii critici acri care... măcar în concediul lor legal mai scot cite un zîmbet... pe diagonală.

Revenind la bravii cascadori de comedie, actorii care, chemați pentru talentul, farmecul, popularitatea, fantezia lor comică scot din piatră seacă un personaj, o replică, o situație, o idee, chiar, permiteți-mi să le dau și eu o idee... Să se apuce să scrie ei un scenariu — o fantezie burlescă. Un fel de coșmar vesel în care ei toți, cascadori, pompieri, salvamontiști, reanimatori, să alerge „în corpore”, după toți regizorii comizi care-i distribuie, în disperare de cauză (și de rețetă) exact în același gen... indigen. Să-i alerge, așadar, în grup vesel, iar cînd îi prind, revanșa lor să fie o să-puneală cu frișcă (ori fără frișcă), un Keystone à la Bufta, cu un „the end” mai puțin previzibil și convențional decît în expresurile noastre mult prea-locale.

Gopo — copilul teribil al cinematografului

Avantajul acestui talent unic (la noi și nu numai): antrenamentul zilnic în terenul animației. Arta totalei dezînlături de fantezie — comică ori neco-

mică, dar dătătoare de libertăți nemărginite. Arta ce te decomplexează, te dezinhîbă pe toate planurile: idei, teme, gaguri, genuri, vedete, lungimi,

scurtimi, poante, citate, persiflări, poezie, anti-poezie, parodie, mode, tehnici, modele și toate cele.

De aici farmecul filmelor sale, scurte sau lungi, cu actori sau fără: **surpriza**. Uimirea veselă pe care ne-o stîrnesc diferitele lui procedee.

Anacronismul, de pildă, minuit cu grație, cu dezinvoltură, creator de efecte hazlii. Pielea porcului din povestea lui Creangă e în film un feeric costum de cosmonaut, Harap Alb își descoperă alterego-ul în persoana diabolicului spin, completare de Bun-Rău ca la o sedință de psihanaliză modernă, Moș Timp își reglează ceasul după un pendul cu cut...

Referirea — ireverențioasă, plină de farmec și inventivitate — la evenimente istorice: rugul lui Galilei devine ring de dans pentru inchiștorii cu glugi de Ku-Klux-Klan, cîntînd în ritm de bossa-nova. Gioconda zîmbește pentru că a fost suprinsă muscînd din măr într-o pauză de... filmare (era să zic). Pardon, cînd îi poza lui Da Vinci.

Parodia bonomă a situațiilor, personajelor, citatelor celebre: ghemul Ariadnei se desfășoară pe calea Lactee și apoi învâlule pămîntul cu paralele și meridiane; Icar își face aripi de plastic, încercîndu-și zborul după direcția vîntului indicată de o giruetă; regina-amazoană din republica albinelor debitează teorii despre emanciparea femeilor; în jurul rugului lui Galilei, inchiștorul dansează după faimosul „E pur si muove” devenit șlagăr; teoria aparițiilor artelor își are și ea ingenioase supoziții ca și teoria supra-muncii și supra-profitului, nu mai puțin veselă (și exactă) geneză în stil-Gopo.

Amestecul: filmul cu actori e tratat în maniera gagului animat, animația împrumută la rîndu-i, spre a le persifla, ticuri actoricești, maniere recunoscute: omulețul e caricatura unor răsfațate vedete, Omidé imită grația unei capricioase balerine în timp ce blonda prințesă (actriță) din *Povestea dragostei* și Făt-Frumosul ei vrăjit sînt croiți parcă din materia din care se plămădesc visele și desenele animate. Uneori trimiterele sînt și mai exprese, la secvențe celebre de muzical care folosește cu succes combinația de desene și interpreți: dansul fetei și al ciocîrlanului din *Povestea dragostei* amintește de simpaticul dans cu pinguini din *Mary Poppins*.

Altădată combinația eșuează, se simte hibridul, insuficiența asimilare (tehnică și artistică). Nu mai dau exemple.

Efectul sonor are la Gopo (ca și la comicii vestiți ai ecranului) valoare de gag. Strănutul pămîntului împrăstie sateliții, respirația oceanului devine cu vremea suflu de animal abia desprins de apă, tropăitul de galop, de herghelie (pe uscat) răsună pe imaginea călătoriilor de mare, tic-tac-ul din capul Moșneagului Timp încetează cînd bătrînul adoarme și sforăie ca un urs... Elementul muzical e ingenios prelucrat, cu concursul constantului său colaborator, inginer Dan Ionescu, într-o alchimie cît se poate de origi-

nală. Și creatoare de infinite sugestii. De la hazoasa arie a amazoanelor din republica albinelor (cu cupletele de revistă, de french cancan) la valsul Dunării albastre ce-l umple pe călătorul stelar de dor de pămînt și de

mare pe extraterestru din capsula rătăcitoare în cosmos — totul e gîndit cu grijă, cu fantezie, cu talent. Și nu în ultimă instanță, cu aplicată cultură. Cultură productivă, răsădind, inspirată, alte culturi.

Geo Saizescu — un inventator de gaguri

Creator de tipuri comice, Geo Saizescu e preocupat de ascuțimea adreselor satirice: automatismele, invidia mic burgheză a celor doi vecini, don-juanismul suburban al escrocilor din *Astă seară...*, spiritul de ambulant pierzător, dar fâlos al lui Papaiani din *Un suris în plină vară*. Observația sa atentă gravitează în jurul individualu-

runt conjugal) din *Astă seară dansăm în familie*, *Grăbește-te încet*, cu qui-pro-quo-uri generînd nevinovate încurcături locale și sentimentale, talentul regizoral, fantezia comică se manifestă într-un registru satiric mai limitat. Cînd dispune de o sursă literară mai stimulată (*Doi vecini*, *Balul de simbătă seară*, *Un suris în plină*



Un vehicul între basm și lună: umorul (*Povestea dragostei* de Ion Popescu Gopo, cu Diana Lupescu, Victoria Mierlescu)

lui exacerbat, al ticului verbal și gestic foarte pitoresc. Tipologia variată nu vizează însă neapărat universalul vicului (mai mult un viț, un moft, vorba lui Conu lăncu pe care regizorul îl admiră, dar nu-l imită). De aici farmecul discret al exercițiului satiric, o anume eleganță a umorului, chiar cînd la înfățișarea grotescului spre care-l trag, din cînd în cînd, unele situații din scenariu (criza de lumbago a unui infidel și grija cu care consoarta, în loc să-l pedepsească, îl scoate din apartamentul adulterului). Întîlnit cu spiritul jovial al lui Băieșu, cu hazul lui de necaz (prea ades ma-

vară chiar și parodia polițistă *Santa*), gagurile capătă mai multă consistență, nervul povestirii se încordează, psihologia tipurilor se adîncește. Apreciabilă, la regizor, ambiția de a-și crea un univers comic propriu, reușind — lucru rar la noi — o suită a ideilor și mai ales a unor siluete aparte, trăznite, amuzante, ușor de recunoscut, cu aerul lor visător-abulic, înaintînd la margine de realitate (prozaică) și fantezie comic-poetică. Îndeosebi romanticul simpatic și isteț (interpretat în mai multe filme, sub alte nume — dar cu aceeași nonșan-



Comedia, un gen ca oricare altul
pentru actorii totali (Violeta Andrei
și Florin Piersic în *Eu, tu și Ovidiu*)



„Bobocii“, un subiect
nu l-a epuizat încă
cu Carmen Galin, Monica

lantă și prospețime de Sebastian Papaiani), un liric original, a devenit semn distinctiv pentru comicul saizescian. Chiar și într-o farsă ingenuă ca *Grăbește-te încet* regizorul n-a rezistat tentației de a-și relua eroul într-o postură inedită, de globe-trotteur care face un scurt popas, atât cât îi trebuie, pentru o lecție de dragoste și de sport la domiciliul viitorului socru. În jurul lui gravitează o faună bogată de tipuri caricaturale, dintre care unele mai atent notate ca psihologie (și datorită unor străluciți interpreți). Exemplul cel mai recent e acel Gripă-delator și curtezan ratat, perfid și ticălos, interpretat cu inteligență satirică de Ștefan Mihăilescu-Brăila. Regizorul, profesionist care-și cunoaște armamentul comic, mizează cu spor pe obiectul-gag. Pe recuzita personajului comic, devenită ea însăși personaj comic: umbreluța roșie și măgarul trăgând o căruță cu oglinzi, valizele identice care produc încurcături de tot felul, bascul și peruca purtate cu autoironie de amuzanta detectivă etc.

Cu aceste lozuri câștigătoare, susținute de distribuții din care nu lipsesc comicii vestiți ai ecranului nostru mare și mic, Geo Saizescu și-a asigurat un public numeros și constant.

Totul e să nu-l dezamăgească accepiind scenariu care nu l-ar (bine) reprezenta.

Mircea Moldovan — o vocație comică

Toamna bobocilor stîrnise o dublă incîntare-mirare. De ce incîntare? Pentru că era proaspătă și plină de miez, ca nuca în plină vară. Spirituală și bine venită în seceta de comedie — și încă sătească — autohtonă (ce comparație din natură să mai găsesc?) ca ploaia pe arșiță. De ce mirare? Pentru că un cuplu serios, rodat cu o gravă, puternică dramă socială ca *Vifornîța*, Petre Sălcudeanu — Mircea Moldovan debuta atunci, surprinzător de sigur, în filmul comic. Fiecare, separat, avînd pînă atunci o filmografie aproape completă ca diversitate a genurilor. Minus burlesca rurală. Și iată cit de exact nimeresc ei din primul foc. Atît de bine, încît li se propune continuarea anotimpului vesel cu unul hibernal, în același registru. Mai puțin scripitoare, e drept — următoarea *Iarnă a bărbaților* (de fapt a femeilor, în timp ce bărbații lor hibernează). Dar cele două comedii se completează și ca tipuri pitorești (evident, cuplul Draga Olteanu — Marin Moraru, dar pe lingă ei talente interpretative ce nu se dezminț în nici un

anotimp: Sebastian Papaiani, Monica Ghiuță, Dumitru Furdul, Emil Hossu, Carmen Galin, Maria Ploae, Nae Mazilu, Vasile Nițulescu și un notabil debut: Ileana Iurciuk); și ca situații ce se vor răsturna amuzant, ca în buna tradiție comică; și ca ritm al acțiunii, ca nerv al racordurilor, al unghiulației etc. Cînd reușita e reală (ca și eșecul), greu să despați „vina“ scenariștului de cea a regizorului, interpreturilor, operatorilor, monteurelui, compozitorului. Un lucru e sigur: iscusința de-a pune totul în mișcare, acest „nervum rerum“ aparține dirijorului orchestrei: regizorul. Și iată-l pe Mircea Moldovan dovedind o profesie bine asimilată în timp (de la *Frații la Pîntea* și la *Toamna...* distanța nu e doar de factură epică ori liric-baladescă, ci de înțelegere tot mai aplicată a funcției cinematografului — poetic la *Pîntea*, a funcției cine-comediei în *Toamna...*)

Profesionalitatea o dovedește și în distribuirea inspirată și dirijare atentă a actorilor — care uneori se



pe care comedia
Iarna bobocilor,
Iuță și Constantin Diplan)

Alecu Croitoru și vîrstele comicului

Un regizor care-și începe cariera cu un frumos eseu etno-potic (**Vîrstele omului**), se încearcă într-un polițist care nu-i prea vine la îndemînă, se antrenează într-o antologie a umorului (**Toată lumea se distrează**) pentru a-și maturiza profesia, într-o burlescă pe teme sportive (**Am o idee**) ce-l plasează printre comediografilor noștri de vină satirică. Scenaristul-creator de situații și replici spirituale — Mircea Radu Iacoban — i-a oferit consistența tabloului, a tipurilor și mecanismelor comice. Restul l-a făcut inventivitatea regizorală pe metru pătrat de peliculă, efect calculat cu grijă, ca mesterii burlescului de odinioară. „Keyston-ul” lui Alecu Croitoru omagiază epoca de aur a comediei-rege cu slujitorii ei devotați. Chiar cînd deveneau capete de afiș, ași ai gagului, ai bastonadei sau bătailor cu frișcă, simțul întregului, spiritul echipei, prima.

Alecu Croitoru speculează și el unitatea comică, partea, detaliul funcțional în și pentru întreg.

Cînd Ovidiu Schumacher apare în fața casei fotbaliștilor cu flori pentru nevestele lor într-o mină și invitația la Clubul „Femina” în alta, ceea ce urmează după ce soțul gelos închide ușa și soața încearcă să se explice, e lesne de înțeles. Elipsa funcționează cu efect de poantă, pentru că totul fusese minuțios pregătit, de la alegerea interpretului și costumația lui — silueta de filizon a responsabilului cu moralul fotbaliștilor și cu clubul nevestelor, la privirile lui languroase, aruncate cochetelor devenite și mai binevoitoare cînd e în joc onoarea echipei și deplasările în străinătate. Ritmul nervos datorat unui bun exercițiu de montaj (din filmul anterior) descinde și el din Keyston-ul atît de drag inimii lui Croitoru. Și citat cu atîta pasiune în comedia sa.

Grupaj realizat de
Alice MĂNOIU

mai lasă totuși furați de tentația recitalului. Un actor nu trebuie să-și facă show-ul propriu, ci să intre în relație spirituală cu partenerul, să creeze un autentic cuplu comic (cine și-ar mai putea imagina în rolul soților-rivali, la conducerea CAP-ului, alți actori mai potriviți, prin contrast decît Draga Olteanu și Marin Moraru?)

De aici succesul **Toamnei**, unde ansamblul e strălucit servit, nu doar orgoliul capului de afiș, ca în alte culegeri de numere estradistice. Relația comică e obținută prin detalii sugestive: priviri, gesturi, ton, recuzită, toate valorificate inteligent de regizor prin talentații săi colaboratori.

Ce-ar fi însemna: comedia fără acel cîrlig „copișeu” (neînțeles ca termen pentru „boboci” munteni) și hazoasa lui plimbare de către Nae Mazilu, provocînd un inspirat *qui-pro-quo*. Ce-ar fi însemnat comedia aceasta fără stația de radio-amplificare de la domiciliul lehuzei — vice-presedintă și faimosul ei fanion, fluturat în chip de veto ori de acord cu hotărîrile luate în ședința de vizavi? Mircea Moldovan se vadește a poseda un nerv comic greu de bănuț din ceea ce făcuse pînă atunci — și apoi din ce a mai făcut, după. Sperăm să nu-și lase definitiv din mină (și vină comică), să nu-și piardă suflul, uitîndu-și vocația, dacă nu primă, secundă, dar autentică vocație: umorul.

Un subiect „gras” de comedie: fotbalul (*Am o idee*, cu Ovidiu Schumacher și Aristide Teică)



comici
vestiți ai
ecranului



Ștefan Mihăilescu-Brăila:

**bravura
comediei bufe și a
satirei,
în luptă cu rutina**

Un actor maleabil, de mare volubilitate, jovial și cabotin pînă în măduva oaselor. Iată o definiție care ar putea să-l enerveze chiar și pe maestrul Brăila, dacă nu ne-am grăbi să facem precizarea că folosim termenul de „cabotin” în sensul său tradițional, reunind în această categorie pe interpreții de excepție, înzes-

trați cu capacitatea deloc comună de a-și subordona cu dezinvoltură disponibilitățile — dispuse pe o gamă foarte întinsă — unor variate și complexe sarcini dramatice.

În cazul nostru, este vorba de un actor care poate întru- chipa cu aceeași strălucire structuri psihice negative, că-

Ștefan Mihăilescu-Brăila
și alter-ego-ul său: rîsul



ra le conferă un paroxism demonic, ca și personaje de comedie bufă sau satirică, dotate cu bravură psihică și temperament sangvin. Născut, bineînțeles, la Brăila, la 3 februarie 1925, se va consacra de timpuriu carierei scenice, activînd în echipe de teatru amator în orașul natal, apoi la Baia Mare, pentru a ajunge să se afirme ulterior la București, ca unul dintre actorii de frunte ai Teatrului Giulești (va fi onorat cu titlul de „artist emerit”).

Debutul său cinematografic se produce în 1960, dar adevărata sa afirmare o înregistrăm odată cu apariția filmelor **A fost prietenul meu** (regia Andrei Blaier), **Comoara din Vadul vechi** (r. Victor Iliu), **Răscoala** (r. Mircea Mureșan) sau **Vremea zăpezilor** (r. Gh. Naghi) și altele, în care se impune prin forța caracterizărilor și franchețea exprimării. O colaborare fructuoasă cu regizorii Sergiu Nicolaescu (Bucurlișă din **Cu miinile curate** sau Costache din **Un comisar acuză**), Al. Boiangiu, Șerban Creangă, Timotei Ursu, Mircea Mureșan, Virgil Calotescu va scoate la iveală resursele unei personalități actoricești de excepție. Anii '70 îi vor aduce o notorietate meritată în rîndul telespectatorilor, care se bucură săptămîină de săptămîină de evoluțiile sale în cadrul emisiunilor de satiră și umor. Riscînd rutina poate prea frecventelor apariții pe micul ecran — dar evitînd cu prudență pericolul uzurii, al tocirii spiritului comic prin exercitarea pînă la exces a „poantei” de scheci sau cuplet — actorul devine o prezență tonică în peisajul comedii noastre cinematografice: **Păcală**, **Elixirul tînețului**, **Gloria nu cîntă**, **Eu, tu și Ovidiu**, **Clocolată cu alune**, **Nea Mărin miliardar**, **Singur printre prieteni**, **Grăbește-te încet**. Personajele de anvergură se lasă încă așteptate.

O criză a comediei?

La o primă vedere, în legătură cu comedia cinematografică, s-ar părea că există probleme doar în ce privește creația și disponibilitatea (sau, mai bine-zis, „descuierea”) producătorilor. În nici un caz, asemenea probleme nu par a se pune în legătură cu preferințele publicului. E un adevăr unanim (sau aproape unanim) acceptat că oamenii, toți oamenii, vor să râdă, au nevoie de comedii. Și, ca toate adevărurile evidente, nici acesta nu mai are nevoie de demonstrații suplimentare, de argumentări minuțioase. Cel mult, ca și în alte ocazii în care un lucru e de la sine înțeles, o oarecare doză de ingrediente teoretice nu are ce să strice.

Filozofi, psihologi și etnologi ne amintesc astfel că în specificul național al poporului nostru (sau al altor popoare), umorul, ironia, nevoia de râs intră ca o componentă indelebilă. Ceea ce e perfect adevărat. Iar faptul că o asemenea trăsătură poate fi găsită și a fost găsită în specificul tuturor popoarelor (sau, cel puțin, al celor din zona noastră de cultură și civilizație) nu face decât să confirme caracterul universal al setei de comedie. Alți teoreticieni fac apel, firește, și la considerente social-economice. E clar că bună-ziua, de pildă, că în perioade dificile, în vremuri de criză, opresiune sau primejdii majore, oamenii simt nevoia să râdă pentru a se elibera de presiunea terifiantă a concretului cotidian, pentru a-și regăsi, prin compensație, un oarecare echilibru vital, după cum tot atât de clar este că și în vremurile bune, în care lucrurile par că se aranjează, oamenii găsesc toate condițiile pentru a se veseli. Deci, oricum am întoarce-o, cu comedia stăm bine.

tări care par să contrazică (sau, măcar, să deranjeze) schema de mai sus. Ne referim, bineînțeles, la vremea noastră și, bineînțeles, la comedia cinematografică. Ast-

fel, toate statisticile cu privire la frecvența diferitelor tipuri de spectacole cinematografice, ca și toate sondajele privind preferin-



Schema față în față cu realitatea

Și totuși, dacă examinăm la rece anumite fapte, nu se poate să nu ne izbim de unele constata-

Burlescul a răsturnat toate regulile și a instaurat o singură lege: risul cu orice preț (Charlie Chase, un maestru al burlescului hollywoodian)

tele publicului spectator ne arată, surprinzător, că nu comedia se situează pe primul loc. Înaintea ei, în top-uri, se află melodrama și, după împrejurări (într-un loc însemnat îl ocupă structura repertoriului cu care spectatorii sînt familiarizați și care constituie, într-un fel, orizontul lor de „așteptare” estetic), filmul de aventuri (cu subdiviziunile sale), drama psihologică (în primul rînd, povestirile de dragoste), filmul social, filmul fantastic (în felurile specii, de la basm la științifico-fantastic) etc. În plus, oricine, chiar fără a fi expert în istoria cinematografului, știe că perioadele de înflorire a

Un paradox: toți oamenii vor să rîdă.

Dar comediile nu ocupă nici primul,

nici al doilea, nici al treilea loc

în topul frecvenței spectatorilor



Orice comic care se respectă a fost măcar odată clown. Încercați să ghiciți singuri cine se ascunde sub mască

comediei sînt limitate în timp, nu formează un continuu inextricabil, legat de însăși dezvoltarea artei filmului și că, în orice caz, vîrsta de aur a comediei se găsește cîndva în trecut și, fără discuție, nu astăzi.

O analiză ceva mai nuanțată a receptării comediei cinematografice de către spectatori mai relevă ceva: comedia este gustată,

cautată, în special de două categorii de cinefili. În prima, intră spectatorii abuziv și paternalist categorisiți drept „fără mari pretenții”, adică aceia care nu sînt sclavii modelelor, snobismelor și formulelor „deștepte”, gata fabricate, spectatorii care și-au păstrat o mică sau mare doză de ingenuitate, de bucurie sinceră, nealienată, în fața vieții și în fața spectacolului artistic, spectatorii care merg la cinema fără să știe dinainte ce și cum trebuie să gîndească, fără să fie obsedați de obligația de a avea păreri clare și juste. În această categorie intră copiii și, mai ales, așa-zisul public popular, spectatorii fără diplome și fără mofturi. În a doua categorie de pasionați ai comediei, sînt cuprinși spectatorii de înalt și autentic nivel intelectual, oameni ajunși prin cultură la un mare rafinament al recepției estetice. Ca să dăm un singur exemplu, numai un intelectual care, vorba lui Mallarmé, a „citit toate cărțile”, care trăiește ca pe cele mai intime probleme personale dramele cunoașterii și ale valorilor, numai un intelectual îmbibat de Dostoevski, Malraux, Babel, Kafka sau Marin Preda poate să-i divinizeze pe Stan și Bran, să se întoarcă mereu la ei, în tot ce scrie, să-și consacre o carte fundamentală pentru destinul său de om al secolului 20 și de scriitor „viețuirii cu Stan și Bran”.

Cetățeanul „respectabil” care nu ride la Stan și Bran

Un cetățean „respectabil”, chiar dacă în semiobscuritatea apartamentului său, neobservat decît poate de intimități care nu-l vor trăda în nici un caz, mai ride la „comicărilor” stanbraniște difuzate la televizor, nu s-ar com-

promite, pentru nimic în lume, comentînd public asemenea „copilării” sau frecventînd, cu riscul de a fi văzut și de alții, sălile în care ele sînt proiectate. În public — dar deseori și în intimitate — cetățeanul „respectabil” și-ar manifesta predilecția pentru filmul „de dezbateri” (ce-o fi aia?) sau pentru „profunde” filme psihologice, cum ar fi *Love Story*, *Anonimul venețian* sau *Un bărbat și o femeie*. Mi se pare evident că, de fapt, comedia cinematografică pasionează cu adevărat numai spectatorii aflați la cele două extreme ale lungii coloane a cinefililor. Cu ceilalți, cu toți ceilalți, aflați în vasta zonă intermediară, lucrurile sînt ceva mai complicate.

Nu e prea greu de înțeles ce determină această situație. Pentru omul simplu, umorul reprezintă răspunsul său critic la toată strîmbătatea lumii, la tot ce este închisat, osificat și-i macină și-i otrăvește viața. Umorul este revanșa omului simplu și slab împotriva celor tari și mari (sau care apar astfel), împotriva constrîngerilor și a puterii, exprimată în variatele ei ipostaze: poliști tembeli, bogătași siguri de sine, indivizi grași și plini de sine, moralisti constipați, brute și birocrati și nu în ultimul rînd, obiectele înconjurătoare, imobile, ascuțite, zguruntuoase, plasate parcă totdeauna în calea libertății de mișcare a omului, cristalizare a unei puteri obtuze, neumane și anti-umane, scăpînd de sub controlul omenesc, absurde în pretenția lor implicită la sacralizare. Risul este un act de eliberare, o declarație de umanitate, împotriva a ceea ce este mecanic și mort. Confruntat cu morgia imbecilă a celor cu care se confruntă, spectatorul simplu e ajutat de eroii comediei să vadă și să strige că „regele e gol”.

Dacă burlescul american din

anii '10, '20 și începutul anilor '30 a putut atinge o atît de înaltă valoare artistică și o atît de largă audiență la public, e pentru că el a dezvoltat, în condiții istorice favorabile, vechea vină populară a risului iconoclast. Tradiția spectacolelor de bilci, a clovnilor, a lui Till Buhoglindă și a altor personaje populare de justițiar prin umor, printre care, la loc de frunte, se află și Păcală al nostru. America mai era în acei ani, mai ales în straturile ei populare, o lume tînără, o lume în care proaspeții emigranți sau copiii lor nu se „respectabilizaseră” încă, o lume în care o anume absență a tradițiilor și o mare mobilitate socială păreau că împiedică obtinerea orizonturilor. Că în mare măsură această stare de spirit pornea de la premise iluzorii, nu avea suficientă acoperire în real, e o altă problemă.

Burlescul și rațiunea lui istorică

Cu o îndrăzneală devastatoare, asemănătoare dar superioară, prin profunzime și impact celei practicate de mișcările europene de avangardă artistică din aceeași perioadă, burlescul a, dat peste cap miturile care dominau și cinematografia „normală” din acei ani. Într-o cinematografie (și, mai larg, într-o cultură) care practica cultul eroilor, al personajelor dintr-o bucată, al virtuților victoriene (onorabilitate, onestitate, caritate etc.), burlescul a irumput cu o altă viziune care nu putea să nu meargă la inima necăjiților și umiliților. Pentru prima dată au putut fi văzuți pe ecran eroi „pozitivi” caraghioși și chiar lași, panașul și poza eroică au fost înlocuite cu șiretenia și mimarea prostiei. Luptele duse de eroi nu erau niciodată cavalierești, la cîste fiind loviturile joase și trîșarea (amintiți-vă de meciul de box al lui Charlot din *Luminile orașului*); nici o atitudine nobilă nu caracteriza personajele îndrăgite, ci dimpotrivă: ferocitatea (Chaplin și, mai tîrziu, Frații Marx), starea de aiureală (Langdon), perseverența amintind de încăpăținarea catîrului (Buster Keaton), cinismul (aceiași frați Marx) etc. Eroii burlescului nu se interesau de respectabilitate, nu vroiau să fie admirați de polițiști și de doamne filantropice, se descurcaseră doar, cum puteau, într-o lume absurdă și ostilă. O asemenea viziune necomplexată mergea imediat la inima oamenilor simpli, și risul lor exprima o adeziune fără de limite.

Nu marea criză de la începutul anilor '30 a ucis — cum s-a spus uneori — burlescul, ci prosperitatea sau, mai exact, considerarea prosperității drept fundamental principiu moral și supremă aspirație. Victoria valorilor burgheze a înmormîntat comedia populară.

Și comedia cinematografică intelectualistă a cunoscut doar o perioadă limitată de înflorire în deceniile al șaptelea și al optulea. Rădăcinile ei se întindeau mult în urmă, spre frații Marx (punctul de contact cu comedia populară) și spre Lubitsch. Aparent, filmele lui Jerry Lewis par bazate pe comicul de expresie (cam în genul lui De Funès). De fapt, avem de-a face cu răfuiala cu anumite mituri ale „lunii bune” americane, răfuială care nu poate fi deplin savurată decît de cei în curent cu modelele intelectuale (ceea ce explică și succesul mai mare al lui Lewis în Franța decît în SUA). Secretomania și morgia științificoidă a instituțiilor oficiale (*Artiști și modele*), admirația snoabă în fața unei psihanalize mercantilizate (*Trei pe o canapea*), pălăvrăgeala despre raporturile biologie-morală (*Dr. Jerry and Mr. Love*), sînt doar cîteva exemple dintr-o operă care se adresează, în fond, unui public restrîns și care nu poate avea „succes la public” (și n-a avut!) decît prin manifestările ei exterioare.

Un pas înainte pe această cale o reprezintă opera excepțională a lui Woody Allen, saturată de erudiție, de ticuri intelectuale, inspirîndu-se nu atît „din viață”, cît din cinema sau din literatură, o erupție drogată, am putea spune, de cultură, dar neadmițînd nici un fel de idoli sau de tabu-uri. E evident că Woody Allen îi iubește cu pasiune pe clasicii ruși, pe Bergman, pe Eisenstein sau pe Freud, dar aceasta nu-l împiedică, ci-l obligă chiar la „pastîșarea” atroce a modelelor sale culturale. În fond, o asemenea manieră are parcă la bază — nici nu se putea altfel! — tot o vorbă a lui Nenea Iancu, e cunoscuta întrebare pusă de Caragiale prietenului său Eminescu: „De fapt, Kant ăsta al tău, n-o fi vreun moftangiu?”

Asemenea momente de vîrf din istoria comediei cinematografice aparțin astăzi, din păcate, trecutului. Comedia populară, al cărei model suprem rămîne burlescul și care și-a avut cîndva reprezentanții ei și în Europa (să-i amintim pe Max Linder sau pe Alexandrov din *Toată lumea ride, cîntă și dansează*) nu mai există decît ca amintire. Comedia cine-

matografică franceză de azi (de Funès, Coluche et Co.) reia doar cîteva din semnele exterioare ale vechiului film comic, dar dincolo de gag-urile mai mult sau mai puțin reușite, nu stă nici o filozofie. Nu prea deosebit stau lucrurile nici cu comedia italiană, deși aceasta beneficiază uneori de avantajul unor regizori și actori excepționali. Caracteristică pentru un asemenea tip de comedie este folosirea abundentă, uneori excesivă, a unor situații și a unei terminologii scabroase; un asemenea mod de a capta interesul publicului n-a funcționat absolut niciodată în burlescul american. În plus, licențiozitatea nu este aproape niciodată transfigurată



Dacă n-ați ghicit iată răspunsul: Pierre Etaix

artistic, ca în operele lui Rabelais sau Creangă (ne referim la cele două vestite povestiri), ci rămîne la nivelul platitudinii, nici măcar amuzante.

„Puțină cultură te îndepărtează de umor, multă cultură te apropie”

Nici în ce privește comedia căreia îi spuneam intelectualistă lucrurile nu stau mai bine. Woody Allen a optat, pare-se definitiv, pentru o cinematografie de tip bergmanian. Opera lui Mel Brooks, autor cîndva al unor rafinate pastîșe cinematografice, a de-gringolat vizibil în ultimii ani.

Cum se explică aceste fenomene? Probabil pentru că în zi-

(Continuare în pag. 118)

comici
vestiți ai
ecranului



Shirley Mac Laine

Inepuizabila bucurie de a trăi printre zimbete și lacrimi

„Sînt atît de îndrăgostită de comedie — deși am trecut și prin cîteva roluri de dramă — încît m-am trezit că am trac. Lumea a ajuns să vadă în fiecare gest al meu o comedie. Dar, desigur, pentru aceasta nu ador mai puțin genul care mi-a adus și sper să-mi aducă multe satisfacții. Mai cu seamă sînt convinsă, mai mult decît oricînd, publicul are nevoie, o nevoie perpetuă, de comedie, de ris, de deconectare”. Într-o zi de primăvară timpurie din '67, filmînd pe Champs Elysées, sub îndrumarea lui Vittorio de Sica (*De șapte ori femeie*), între un cadru și altul, actrița a găsit răgazul să facă mărturisirea de mai sus unui reporter în trecere prin Paris. Și să adauge: „În comedie, poate mai mult decît în dramă sau tragedie, simțul proporțiilor este absolut necesar”.

Această mare stea a ecranului este conștientă că prin lucrul ei răspunde unor necesități vitale ale omului de azi, este conștientă nu numai de menirea acestei vocații, dar și de dificultățile prin care ea se poate împlini. Născută la 24 aprilie 1934, la Richmond, în statul Virginia, este sora cunoscutului actor Warren Beatty. Studiază la Maryland College. Debută în 1950 ca dansatoare pe scenele new-yorkeze, iar după 4 ani este angajată de „Paramount” și turnează primul său film, în regia lui Alfred Hitchcock: *Neliniște din cauza lui Harry*. Comedia modernă americană a impus-o în rîndul celor mai apreciate

vedete internaționale ale genului. În *Apartamentul* a susținut acea neuitat recital actoresc alături de Jack Lemmon, sub regia lui Billy Wilder. Exuberanța candidă s-a învecinat apoi cu umorul subtil în *Can-can*, musicalul lui Walter Lang, care reînvia atmosfera boemei pariziene. Actrița face risipă de temperament și fantezie, dans și muzică, într-un spectacol cuceritor de ritm și culoare, primind replica altor doi ași ai genului — Frank Sinatra și Maurice Chevalier — în *Sweet Charity* (r. Bob Fosse): Căbrirea lui Fellini devenită personaj de musical, proclamîndu-și bucuria de a trăi printre zimbete și lacrimi. Să adăugăm aci alte filme în care am admirat-o pe ecranele noastre, de-a lungul timpului: *Ocolul pămîntului* în 80 de zile, *Rolls Royce-ul galben*, *Doi pe un balansoar*, *Valea prafului de pușcă*, *Ce să alegi*, *Colțitura* (*The Turning Point*), în regia lui Herbert Ross, este cea mai recentă realizare a sa. Distincții obținute: Oscar 1959 (*Cineva începe să fugă*, r. Vincente Minnelli), „Ursul de argint”, Berlin, 1959 (*Întreabă orice fată*, Ch. Walters), Cupa „Volpi”, Veneția, 1960 (*Apartamentul*), și altele. Volume de proză literară și volumul autobiografic „Să nu cazî de pe munte”, redactat la mai puțin de 35 de ani. De asemenea, spectacolele de teatru și televiziune întregesc imaginea acestei inepuizabile surse de energie artistică numită Shirley Mac Laine.

(Urmare din pag. 117)

lele noastre, ceea ce numea zona intermediară a publicului s-a extins considerabil. Datorită creșterii (relative) a nivelului de trai, datorită creșterii (tot relative) a nivelului cultural, datorită adîncirii contradicțiilor social-



Fiecare gest al ei,
un pretext de comedie
(Shirley Mac Laine)

datorită diseminării neliniștii și agresivității, a implicării necrutătoare a tuturor în marile confruntări istorice și morale, marja publicului „ingenuu” s-a redus continuu. Analizele făcute asupra naturii comportamentelor în societățile occidentale contemporane (dar observațiile sînt valabile, într-o oarecare măsură, pentru alte zone) vorbesc, în ultimii ani, despre o creștere a nevoii de respectabilitate, despre propensiune spre seriozitate, similitate, temeinicie, despre căutarea „rădăcinilor” și încrederea eroi providențiali. Într-o lurgzduită de tot felul de seisme mulți caută direcțiile recitigă încrederei în lume și, în prim rînd, în ei înșiși. La aceasta se putea adăuga că, parafrazînd cunoscută formulă a lui Jauri-

„puțină cultură te îndepărtează de umor, de frondă, de ris, multă cultură te apropie”.

Momentul de criză al comediei cinematografice este astfel legat de un proces mai complex de restructurare socială, proces care-și exercită influența în diferite moduri și asupra celorlalte do-

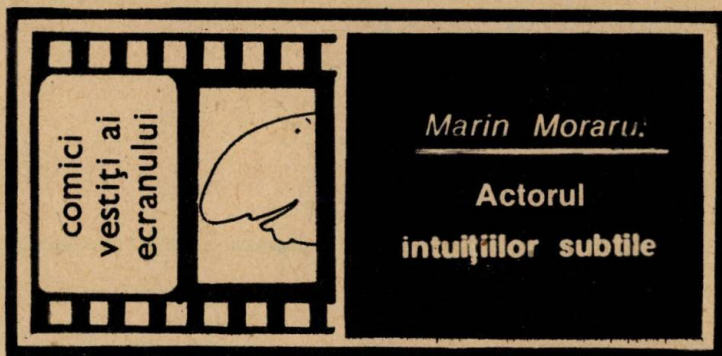


Unora le place
comedia,
altora
„Love Story”
(cu Ali Mac Graw)

menii ale culturii. Este, credem noi, în primul rând, o criză a receptării, o criză a raporturilor dintre public și un anume tip de opere de artă și, în mai mică măsură, o criză de creație. Disponibilitățile latente de forțe creatoare nu sînt, probabil, mai mici decît disponibilitățile medii din orice altă epocă, chiar dacă reușirea la un moment dat și într-un loc dat de personalități de excepție este, parțial, tributară și hazardului.

Evaluarea lucidă a acestei situații ne poate nu numai feri de ofături și dorinți pioase, lipsite de acoperire, ci și încuraja în pregătirea momentului în care, din nou, risul necrutător și tonifiant își va regăsi în film un instrument predilect de propulsare.

H. DONA



„Dacă joacă „comic”, nu este actor comic; el trebuie să joace firesc, normal, poate chiar dramatic! De fapt, asta înseamnă adevărata comedie. Dramatismul situației! Actorul se reprezintă pe sine în situație; el nu lucrează pentru a face lumea să ridă, nu urmărește deloc să fie comic”. Iată profesiunea de credință a unui actor pentru care comedia este lucrul cel mai serios din lume. Credința în ceea ce face („impuls psihic”, cum îl numește) determină adevărul personajului pe care îl interpretează. Pentru a-l înfrunghia pe Diderot din „*Nepotul lui Rameau*”, a făcut exerciții de retenție a verbalizării și exerciții la bară, modificîndu-și comportamentul fizic, iar pentru a crea imaginea aceea de neuitat a lui Patrocle din „*Troilus și Cressida*”, s-a lăsat antrenat de sugestia expresiei „cățelușă lui Ahile”, folosită în textul shakespearian pentru a fixa o relație între personaje.

Compozițiile sale scenice pornesc, evident, de la texte mai ofertante sub raportul registrului de expresie solicitat. Ele l-au consacrat ca pe un actor de comedie cu intuiții subtile, creator al unor momente de mare rafinament artistic, în substanța cărora se disting repere intelectuale incitante. Personajele sale cinematografice sînt mai puțin generoase ca psihologie, mai realiste ca zonă a inspirației și mai „sufletiste” ca demers uman. Vasile, omul de casă al actorului Caratașe, imaginea devotamentului și bunului simț popular, a umorului tonic ca suport moral (**Actorul și sălbăticiile**), Corneliu — personajul relaxant al acelei comedii... cu pescari numită **Operațiunea Monstrul** (de Titus Popovici și Manole Marcus) sau, Toderaș, președintele gospodăriei din Vișoara, aflat într-un război permanent cu femeile din sat conduse de apriga Varvara, soția sa, din comediiile cu „boboci” realizate de Petre Sălcudeanu și Mircea

Moldovan — sînt numai cîteva ipostaze în care talentul comic al actorului se exercită copios pe un umor de situație și replică. Atunci cînd partitura personajului este mai consistentă, actorul recurge la o gamă de expresie mai variată, care evoluează de la grotesc la satira vitriolantă, neiertătoare, iar umorul se transformă în sarcasm — vezi *Tînărul* din schița lui Valentin Silves-



Comedia
românească
va rămîne
datoare
(Marin Moraru)

tru „*Carpeta*” (**Tufă de Veneția**): un personaj de panoplie în care sentimentele își află propria lor caricatură. Actor al unei generații aflată în plină putere creatoare (născut la București la 31 ianuarie 1937, absolvent al IATC-ului în promoția 1961, debut în film — 1965, cu *Haiducii*), exigent cu aparițiile sale pe ecran, Marin Moraru reprezintă o șansă încă nu pe deplin onorată a comediei cinematografice românești.

Un alt tip de magnific



Gassman cu soția și copilul:
din 1943 până în 1982, actorul
a jucat în 91 de piese de teatru
și în 115 filme

„Martie 1982: extraordinarul Vittorio Gassman — 59 de ani — ucide pe Desdemona pe scena Teatrului Quirino, din Roma. Sala e în picioare, ovacionează. Niciodată Othello n-a fost mai grandios și mai emoționant” — comentează critica.

Celebru actor (născut dintr-un tata german și o mamă italiancă) are un program de lucru non-stop: se culcă la 4, se scoală la 11, tot dimineața, pregătește un recital pentru festivalul internațional de teatru de la Avignon, din iulie, între timp îl vede pe Alain Resnais cu care va turna un film în septembrie, conduce, de trei ani, propria sa școală de artă dramatică de la Florența, se întâlnește cu Anthony Quinn, Ettore Scola și Scorsese, consideră că cinematograful italian se degradează pe zi ce trece și, între timp, joacă, joacă, joacă... E supranumit: Gassman Magnificul.

Gagul pentru și mai ales...

Ce este gagul?

Dicționarul de neologisme (Ed. Academiei — 1979): „Un efect comic în teatru și în cinematograf, rezultat din evenimente, atitudini, situații contrastante care creează o surpriză”

Dicționar de sinonime (Hachette): gag — glumă, efect, invenție, sketch comic
Dicționar etimologic (Larousse): gag — cuvânt anglo-american, — glumă — 1922 (Ciné Magazine). În cinema peripeție, răsturnare de situație comică, joc de scenă burlesc.

Grand Larousse encyclopédique (Paris, 1962): joc de scenă sau peripeție neașteptată și comică.

Dicționar Oxford, 1972: gag — intervenție a actorului în dialogul dramatic; efect sau întâmplare comică pregătite cu atenție și introduse în scheciuri de music-hall și joc de scenă.

Dicționarul „slang” britanic: „To gag = a adăuga glume inedite unui rol”
Dicționarul argoului american: „Gag!” Interjecție însemnând „Păze!”

Michel Arnaud, un teoretician al gagului: „Gagul burlesc este expresia dramatică a terorismului lucrurilor”.

André Martin, alt specialist în materie: „Cuvîntul gag desemnează orice descoperire care provoacă risul nestăvilit și-ți permite să prelungesti o situație vizuală, răsturnînd-o, dîndu-i un sens nou, o valoare neprevăzută”.

Luis Chavance, alt teoretician: „Nu înțeleg misterul gagului”
Iordan Chimet: „Gagul este în esență o metaforă comică, readucînd în memoria noastră legăturile ascunse, tainice, existente între lucruri”.

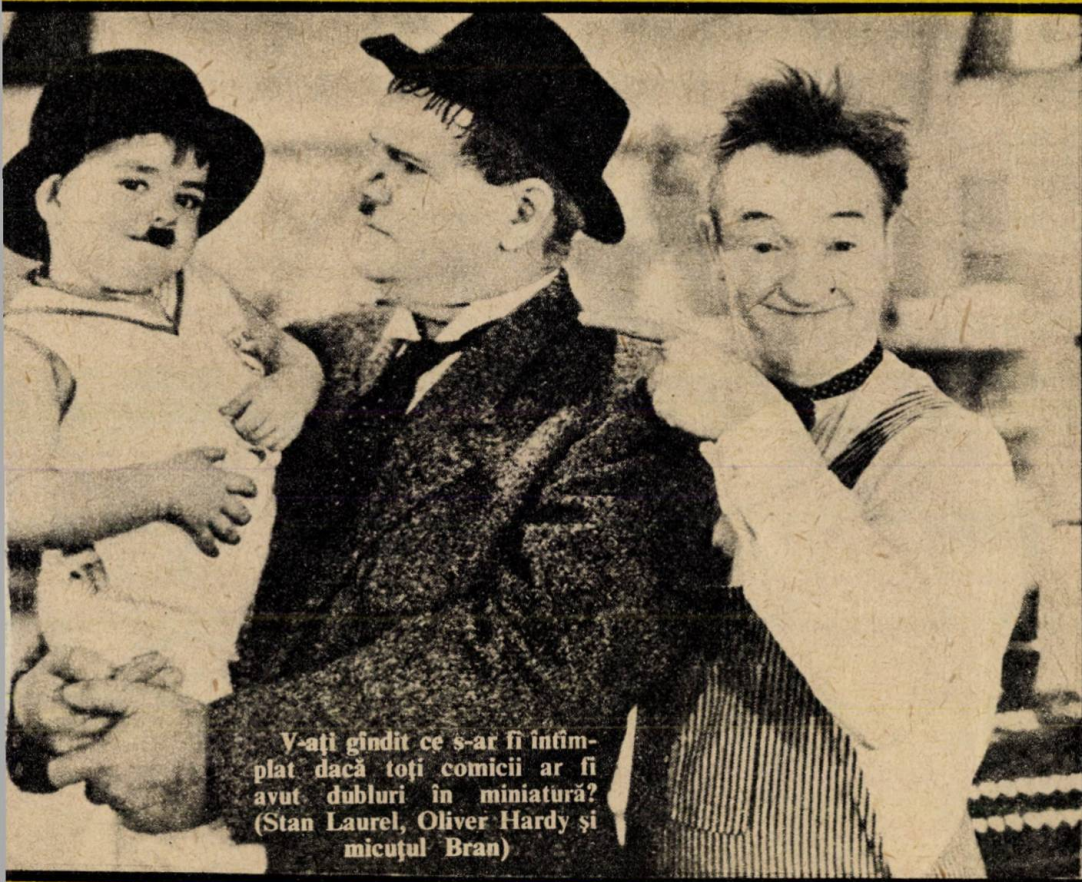
D.I. Suchianu: „Știi ce importanță are în arta filmului gagul, acel fenomen curios și foarte cinematografic cînd oarbește lucruri, obiectele materiale, la un moment dat capătă o funcție nouă, adusă de împrejurări, funcție neașteptată pe care eroul o va folosi. Gagul nu este numai o iuțire de sine, dar mai ales o iuțire a lumii înconjurătoare”.

François Mars: „Gagul este, în film, un semn de exclamare!”.



Un actor ce pare a
fi născut pentru gaguri

ag, gagul cu tendință agul inexistent



V-ați gândit ce s-ar fi întâmplat dacă toți comicii ar fi avut dubluri în miniatură? (Stan Laurel, Oliver Hardy și micuțul Bran)

În comedie, fructul primordial nu este mărul, ci banana

O antologie serioasă a gagului ar trebui să conțină un capitol substanțial despre ce li s-a întâmplat marilor comici, de la Buster Keaton la Charlie Chaplin, de la Jerry Lewis la domnul tulot sau la Woody Allen, în întâlnirea cu o banală coajă de banană, aruncată neglijent pe trotuar.

Coaja de banană pare a fi în comedia cinematografică destinul însuși. Și în același timp cel mai simplu gag! Așadar, despre gag, nu de la Berenson citire, ci de la Lumière, care reținând unii istorici — ar fi autorul primului gag cinematografic: „stropi-urul stropit”. Dar și aici, ca în orice început de lume, părerile sînt împăr-

tite. François Mars (autorul unei cărți eminamente științifică intitulată „Le gag”) susține că cinema-ul a apărut ca un revelator indispensabil pentru gag și că el, gagul, „într-o superbă autonomie, există în stare pură de la începuturile lumii” (vezi coaja de banană n.n.).

Gagul există deci în viață, suficient să-l observi. Să reamintim doar observația lui Swift: „Elefanții sînt desenați totdeauna mai mici decît în realitate, iar purecii mai mari”. Sau remarcă lui Ilf și Petrov: „Întotdeauna directorul unei fabrici de tractoare va dăru (sau va primi în dar) un tractor în miniatură, iar cel al fabricii de creioane un creion uriaș”.

S-a crezut o vreme că stătea gagul lui a apus odată cu anii de aur ai comediei. Dar el continuă să scilească

ce-i drept, mai palid și intermitent, în puținele comedii moderne. Și, firește, gagul există în realitate, în jurul nostru. Avem chiar temeuri de a crede că gagul va trăi o nouă epocă de glorie, dacă nu cumva ea a și început.

Logodna comicului cu drama

E adevărat, azi în lume se fac puține comedii, iar atunci cînd apar, ele nu se mai află în fruntea box-office-ului. Dar aproape nu există film, oricît de dramatic ar fi el, fără momente de comedie. Lipsa de umor e privită azi ca o infirmitate. Mai mult, pentru „socol viitorului”, simțul umorului funcționează ca un costum cu oxigen pentru un cosmonaut pe Luna. Stres-

sul, spun specialiștii, apare și în absența risului. Atenți la pulsul vremii, la psihologia spectatorului, cineăștii nu-și mai pot permite să aducă pe ecran nici măcar „horror-ul” sau violența, fără o undă de ironie sau fără cel puțin citeva gaguri. Filmele lui Sergio Corbucci, de pildă (vezi recentul **Pentru un teanc de bancnote**) nu mai pot fi numite simple policier-uri. Deși suspensul și ancheta sînt aici cît se poate de serioase, undă comică nu lipsește. Abundența gagurilor, infuzia de comedie e și ea atît de serioasă, încît a trebuit catalogat un gen nou: „comedia polițistă”. Și la noi genul a fost acreditat odată cu **Șantaj**, filmul lui Geo Saizescu.

Supraviețuirea gagului ține, deci, de acea zonă de hașură în care se înfillesc, se suprapun două domenii vecine: comedia și drama. Întrebat într-un interviu „de ce introduceți întotdeauna comicul în drame și vice-versa?”, Howard Hawks a răspuns: „Dacă un băiat invită într-o seară o fată în oraș și ea nu are simțul umorului, adică dacă nu se întâmplă nimic amuzant, puteți fi sigur că el n-o va mai invita a doua oară. Dacă mergeți să vedeți un film serios, cu cît veți rîde mai mult, cu atît veți fi mai interesați. E de altfel mult mai ușor să



Obiectul-gag, una din distracțiile preferate ale suprarealiștilor. Un obiect de Man Ray (autorul filmului suprarealist *Steaua de mare* — 1928)

face publicul să rîdă atunci cînd traiezi cu seriozitate o problemă. Publicul rîde foarte puternic la cel mai mic lucru amuzant, care altfel, într-un film comic, l-ar fi lăsat indiferent”.

Gagul, momentul acela de respirație și destindere în plină dramă, în plin suspens, în plină dezbateră, în plin coșmar, nu poate fi decît salutar. A fost deja inventariate gaguri polițiste, gaguri de aventuri, gaguri de comedie, gaguri de spaimă și chiar gaguri tragice. Această specializare și diversificare ar fi unul din motivele pentru care credem că asistăm deja la o revenire în forță a gagului.

Gagul, fulgurant ca o palmă sau lung cît un film

Teoreticienii contemporani susțin că o comedie care se respectă trebuie să conțină obligatoriu secvențe dramatice, iar dramele nu pot fi auzite gustate din plin, dacă nu au, din cînd în cînd, fulgurația unui gag. Pentru că ceea ce readuce în actualitate gagurile este și această calitate a sa: „fulgurant ca o palmă”. Richard Lester, autorul **Șpilului** (savuroasă comedie care demitizează seducătorii „profesioniști”, marelui premiu la Cannes în



O stea cu nume: Stela Popescu



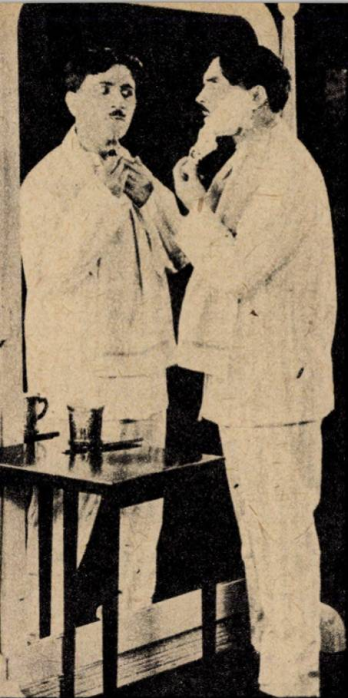
Stela Popescu:

ritmurile muzicii și dansului modern, unite cu vitalitatea umorului popular

„Dacă ne gîndim bine, o știm în primul rînd ca pe o excelentă actriță de revistă, apoi ca pe interpreta unor strălucitoare show-uri de televiziune — un revelion fără Stela, ca altădată fără Caragiu, nu se poate concepe — și nu în ultimul rînd ni se impune atenției actrița de prestigiu a trupei de la „Comedie”, care joacă și pe pețitoare și pe una dintre surorile lui Cehov. Iată o gamă în care se reușesc deopotrivă antrenul și aplombul revuistic, gluma picantă, ritmurile muzicii și dansului de factură modernă, strălucirea, nervul și fantezia one-woman-show-ului, comedia amară, rafinamentul clasic și vitalitatea umorului de tip popular.

Întîlnirile cu cinematograful — debută în 1958 cu **Alo, ați greșit numărul** — s-au desfășurat sub semnul unor tatonări menite să constitească în final un mariaj ce s-a lăsat mult timp așteptat. Ema din **Faust XX**, apariția din **Pantoful Cenușărelei**, Stela din **Astă seară dansăm în familie**, Jeanine în **Elisirul tineretii**, o Vampă în **Nea Mărin miliardar** sau mai recentele „soția lui Tipurnea” în **Am o idee** și **Filoftea din Grăbește-te încet!**, ro-

luri realizate în colaborare cu Gogu Jean Georgescu, Gheorghe Nagh, Sergiu Nicolaescu, Geo Saizescu, Alecu Croitoru, exprimă încercarea unei actrițe de a-și afla un destin stabil în comedia cinematografică românească, vîndînd de fiecare dată o nouă fațetă a talentului său. Dar este evidentă și lipsa de disponibilitate a regizorilor în a-și orienta propriul program artistic în funcție de personalitățile actoricești de vîrf. Să ne amintim de aparițiile Stelei pe scenă de la „Tănase” sau de aceea prodigioasă compoziție a „fetei de mărită” din **Tufă de Veneția**, pentru a regeli — cu deplin temel — întîzierea cinematografului românesc în a solicita mai insistent o mare actriță de muzical (unde a fost „Bocăneț”-ul generației care absolvea IATC-ul în 1959) și o interpretă înzestrată a comediei de caracter, cu puternice accente satirice. Nu ne pierdem însă speranța. Regizorii debutanți, de azi și de mâine pot să-și facă un titlu de glorie din redescoperirea... stelelor anilor '60: '70. Pînă atunci o urmărim în continuare pe Stela Popescu la revistă și pe micile ecrane.



În oglindă se vede invers, dar nu totdeauna la fel (Max Linder în Șapte ani de nefericire)

1965, film care a rulat anul trecut și la Cinemateca noastră) crede în capacitatea subconștientului de a reține gagurile din zbor, așa cum telespectatorii s-au obișnuit să rețină o reclamă în numai 60 de secunde (în Șpilul, ouăle prăjite formează într-o clipă bomba H). La rîndul lui, Hitchcock, specialist

în „gagul de spaimă”, știe că dacă mișcarea de aparat face greșeala să explice spectatorului de ce urmează să-i fie frică, atunci efectul este distrus. Anumite lucruri cheie, spune el, trebuie semnalate doar prin flashuri (vezi descoperirea mamei eroului în Psycho).

Nu în cele din urmă, speranțele noastre întru revitalizarea gagului ne sînt întreținute de această construcție a sa lapidară. Sintetică, concentrată, forma cea mai caracteristică în care se îngurgitează orice (chiar cultura, chiar arta) în sfîrșitul nostru de secol.

Afirmația e susceptibilă de relativizare (altă caracteristică a secolului). Există nu doar gaguri flash, ci și gaguri-secvență (amintim două celebre: acrobațiile lui Charlot pentru a găsi un echilibru cabanei din Goana după aur sau secvența distrugerii casei rivalului și a mașinii de către acesta în Stan și Bran vinzători de braz).

Există gaguri care încep într-o secvență, revin, se amplifică într-alta și detonează abia la final, cum e gagul cu copîșeul din Iarna bobocilor de Mircea Moldovan. După cum există gaguri pe care se bazează substanța dramaticei întregului film. În scheciul Lada (scenariul și regia Dan Pița) din Duhul aurlul, povestea se învîrte în jurul unei mult rîvnite lăzi ferecate în care se bănuiește a fi aur și unde la sfîrșit se descoperă pietroale. Alteori, întreg scenariul e de fapt amplificarea unui gag de structură, așa cum se întîmplă la Tati (Jacques Do-niol-Valcroze: „Unchiul meu nu e decît un singur gag modulat în mii de feluri”) sau a unui gag — premisă de la care pornind se declanșează totul (Fernandel, om cinstit și pașnic, este luat drept gangster, vă imaginați ce iese de aici). Gagul care face țesătura întregului film ar trebui, la rîndul-i, diferențiat de formula „running gag”, gagul cu repetiție, cum l-a numit Frank Cyril, unul dintre primii gagmani ai Hollywoodului și care-l explica astfel: „Un picior dat în spate e

amuzant, zece nu mai sînt amuzante, o sută sînt foarte amuzante”.

Buster Keaton: „Într-una din secvențe, un om arunca o coajă de banană. Spectatorii mă vedeau apropiindu-mă și se așteptau să alunec pe ea. Dar eu nu alunecam, ci treceam exact prin fața aparatului, făcînd semnul secret al Mafiei, cu degetele mari încrucișate sub nas și palmele desfăcute de ambele părți ale feței. Arăta așa ca și cum aș fi dat cu tifa publicului, spunîndu-i — V-am păcălit de data asta, nu-l aș! Pînă la urmă, mi-am dat seama că greșisem, vrînd să fiu mai deștept decît spectatorii. Am mai adăugat un cadru, în care după ce fac semnul, alunec pe o altă coajă de banană pe care o aruncase cineva. Ideea a funcționat minunat”.

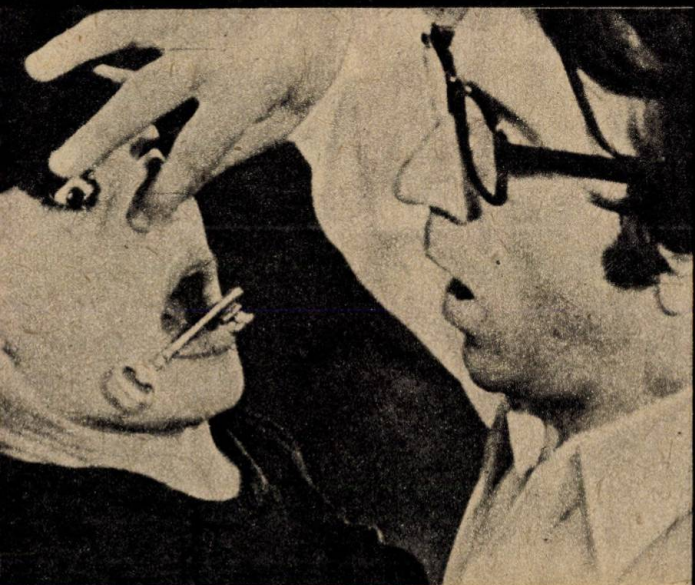
Moment de cinema unic în felul său, gagul se poate strica sau poate străluci din simpla sa punere în pagină. Jerry Lewis știe bine regula jocului: „Cei mai mulți comici au un instinct de a pregăti un gag, de a-l dezvolta, de a-l încheia și de a servi poanta. Important este însă cum termini gagul. Laurel și Hardy, de pildă, nu filmau sfîrșitul unei scene, ci pur și simplu, foloseau înlanțuirea. În felul acesta, evitau momentele de stag-nare proprii fondurilor în care actorul stă ca o statuie”.

În vremurile de aur ale comediei — perioadă pe care azi o numim clasică — gagul era independent, acțiunea și personajele i se subordonau, se adaptau în funcție de el. Azi, în ceea ce numim comedie modernă, lucrurile s-au schimbat și chiar dacă pe alocuri gagurile își păstrează autonomia, ele rimează, se leagă între ele, sînt integrate structurii filmului; gagul în sine poate fi sesizat mai rar.

Comedii cu 300 de gaguri și comedii care „n-au nevoie de gaguri”

Mecanismul de creare a gagului este azi — ca și gagul însuși — cu to-

De teamă că n-o veți recunoaște în acest gag (împreună cu Jean Pierre Cassel în Ursul și păpușa), am alăturat și o imagine a aceleiași actrițe într-un gag „de costum”: Brigitte Bardot călugăriță!



tul altul. Altă dată, filmul se improviza pe platou (Mack Sennett și Buster Keaton povestesc pe pagini întregi despre aceste improvizații, iar despre frații Marx s-a spus că fac „cine dell'arte”, desigur de la comedia dell'arte), în timp ce astăzi, un comic ca Tati, ca Jerry Lewis sau ca Woody Allen se exprimă cu o precizie de geometru, ideile lor de gaguri figurind până la detalii în manuscrisul scenariului. Improvizația a cedat locul rigorii și preciziei. Tati e de părere că nici nu mai e nevoie de „gaguri ca altă dată”. E suficient să observi cu atenție lumea. „Hulot n-are nevoie de gaguri. Eu sint exact contrariul unui Buster Keaton sau al unui Charlot. Comicul de altă dată apărea și spunea: „Eu sint comicul filmului, știu să cînt, să dansez, să jonglez, știu să fac de toate”. Hulot se află la polul opus, el e pur și simplu un om. Nu are decît să se plimbe prin birouri, prin marile magazine, pe stradă... El este viața”.

François Mars propunea lingviștilor, francezii asimilarea în vocabularul limbii franceze a cuvîntului „gaguer” care nu înseamnă a construi gaguri,

ci a trăi făcîndu-le sau observîndu-le în jur, a avea o înclinație nativă (asa cum unii sint optimiști sau pesimisti) spre gag. A trece prin lume surprinzînd neconștient acel detaliu neprevăzut, insolit, fugace și cel mai adesea ilariant.

Gagman sau doar simplu interpret al gagului, ambii se supun unei reguli a jocului care presupune, pe lîngă simțul umorului și un simț al măsurii, fără de care pe ecran se obține de multe ori efectul contrar.

Comentînd celebrul gag al fraților Marx (Harpo se rează de o clădire cu zece etaje, un polițist îl întreabă: — Proptești casa? Harpo încuviințează. Polițistul: — Întinde-o! Harpo pleacă și clădirea se prăbușește), Jerry Lewis spune că după o astfel de scenă în nici un caz nu trebuie trecut la căderea pe coaja de banană. Știînța aceasta a dozării pare a fi tot specialitatea comediei moderne. Se spune că un film cu Stan și Bran „onorabil”, începe de la 200 de gaguri în sus, unul al fraților Marx de la 300... **Heilzapoppin** conține 400 de gaguri... La o primă vizionare a filmului **Comedie mută**, filmul lui Mel Brooks, D.I. Suchianu număra 400 de gaguri (printre ele, un savuros gag omagial: filmul fiind mut, un singur om spune o singură vorbă: Nu! E cunoscutul mim Marcel Marceau).

Gagul ca gest revoluționar și gagul ca efect comercial

Filmele fraților Marx sint oare comedii? — se întreabă Ado Kyrrou. „Eu mă indoiesc și sper că într-o zi filmele lor vor trece drept realiste. Cu puterile lor descărcări de umor negru, filmele fraților Marx ating nivelul revoltei celei mai înalte”.

Dacă admitem că în orice schimbare în ordinea lumii se poate descifra un gest revoluționar, am putea spune despre gag că, uneori, el are o astfel de menire în filme.

Revenind la exemplul cu care am început, ce poate naște coaja de banană într-o lume perfect organizată și programată decît o suită de gaguri sau de nenorociri? Pentru că una e dacă cineva alunecă pe coaja de banană din întîmplare, altceva dacă i-a pus-o cineva intenționat în cale, una e dacă omul ia doar o trîntă, și altceva dacă nu se mai ridică de jos...

Vorbînd de ordinea scurt-circuitată, ar trebui să amintim că dintr-o astfel de dereglare, dintr-un scurtcircuit (de data aceasta la propriu) a descoperit Melliès ce minuni de gaguri poate obține cu ajutorul tehnicii. Filma în Place de l'Opera trecătorii, un omnibus, strada... Din cauza unei pane de curent, la reluarea filmării, aparatul fiind fix, exact în locul omnibusului apărea un dric!

Această încălcătură proprie a gagului care poate acționa ca un șoc asupra spectatorului — repetăm, nu neapărat conștient pe finalitatea comică, dar purtînd de cele mai multe ori valențe comice — o presupuneau Buñuel și Dali cînd considerau filmulețul lor, *Ciinele andaluz*, „O suită de gaguri”. Nimic cu adevărat comic în suita aparent incoerentă a secvențelor construite în evidentă tradiție suprarrealistă. Ochiul cit tot ecranul,

tăiat de un brici, urmat de luna tăiată de un nor sint cadre care în suita lor pot fi receptate ca un gag, dar fiorul pe care-l dau spectatorului nu este un fior de ris. O neliniște surdă, moccinată, degajă întreg filmul, chiar dacă unele cadre în sine — planul cu măgarii morți îndesați în el — ar putea fi taxate drept comice. Perioada în care gagul a fost identificat cu șocul, cu premeditata dorință a creatorului de a trezi spectatorul din inerție și comoditate este perioada în care gagul — extinzînd puțin noțiunea — apăruse și în literatură (suficient să-i amintim pe Quénéau, Jacob, Prévert, Cocteau) și în teatru (Jarry), în muzică (Erik Satie), în pictură (Salvador Dali, Magritte)...

Și azi, departe de a mai fi doar apajul comediei, gagul se poate detecta în ambele direcții în care se dezvoltă cinematograful, atît în cel „construit”, în care intră și filmele de gen, cu latura lor fatalmente comercială și unde gagul devine condiție de existență (sau de supraviețuire), cit și în filmele aflate într-o „priză mai directă” cu realul, unde gagul este intrinsec, făcînd parte din chiar „felia de viață”.

Un comic difuz, greu de fragmentat (în vederea exemplificării) scaldă și recente „filme de actualitate” ale noastre. Pentru a restringe aria și a rămîne doar la exemple apropiate, e mai ușor de vorbit în general despre comicul din **Croaziera** sau din **O lacrimă de fată**, decît de a individualiza gaguri. Deși există, în ambele filme, secvențe construite după această structură: jocul cu lingura sau băutul apei din Dunăre în **Croaziera**; țărani care privesc fotografiile reconstituirii și uită de circumstanțele tragice ale poveștii, atunci cînd se recunosc în poze, în **O lacrimă de fată**.

Nu întîmplător am citat doi dintre regizorii care cred mai mult în realitate decît în imagine (ne referim la celebra disjunție operată de André Bazin, care înțelegea prin imagine „tot ce poate adăuga unui lucru reprezentarea sa pe ecran”). În istoria filmului, aceasta e categoria de regizori la care apare mai frecvent gagul (indiferent dacă are sau nu efect comic). Sint regizorii care cred în eficacitatea efectului vizual direct. Printre ei: Renoir, Truffaut, Jean Vigo, Vadim, Buñuel, Hitchcock, Howard Hawks, Orson Welles.

Dintr-o mașină mică ies un număr incredibil de bărbați înalți cit toate zilele... Dar acesta e doar începutul gagului!

O palmă destinată vecinului, strivirea unei pălării pe care cineva se așează din greșeală, eterna coajă de banană, efectul de revenire la realitate cu o mină uluită, iată gaguri pe care le-am văzut de zeci de ori, fără a ne întreba vreodată care a fost primul lor autor.

De cîte ori nu s-a văzut mașina din care ies mult prea mulți oameni. Dar... „Un gag, spune James Agee, unul din cei mai cunoscuți critici americani de film, trebuie exploatat pînă la capăt, stors pînă la ultima lui răsufare. Dintr-o mașină mică ies pe rînd un număr incredibil de bărbați



O lecție de anatomie a umorului (cu Barbra Streisand)



Băiat sau fată? (Marcello Mastroianni în *Cel mai mare eveniment de la debarcarea omului pe Lună*)

națiți cit toate zilele. După ce au reușit să se extragă din el atâtea personaje cit poate suporta gluma respectivă, mai iese cineva: un pitic. Apoi automobilul se prăbușește".

Ca atare, de fiecare dată gagul, fie el și cunoscut, trebuie să pară altul, și, tocmai din cauza contextului și semnificației sale. Se spune că Leo McCarey, regizorul care a făcut cele mai multe filme cu Stan și Bran, a avut odată în două acte ale unui film o bătaie cu frișcă — firește, între Stan și Bran — bătaie care părea să nu iasă sfârșit și în care totul mergea în crescendo. „Dar — spune regizorul — totul a fost calculat cu atita exactitate, încât, pînă tîrziu în decursul filmului, cînd s-a produs dezastrul total, ecare prăjitură aruncată realiza o oantă aparte și smulgea un nou hot-de-ris".

De fiecare dată cînd se produce,

(Continuare în pag. 126)

comici
vestiți ai
ecranului



*Sebastian
Papaiani:*

**un interpret
al glumei istețe,
al umorului tonic
și comunicativ**

Actorul care absolvea în 1960 Institutul de artă teatrală și cinematografică „I.L. Caragiale", la clasa profesoarei Beate Fredanov, era destinat unei cariere artistice deschise deopotrivă spre dramă și spre comedie, cu o preferință manifestă pentru aceasta din urmă.

Născut la 25 august 1936, la Pitești, Sebastian Papaiani a debutat pe scena Teatrului din Sibiu, continuîndu-și ulterior activitatea la Teatrul Giulești din București. Pentru cinematografie, va fi descoperit în 1962, de către Mircea Mureșan, care-i acordă rolul principal în primul său lung-metraj, **Partea ta de vină**. Spectatorii iau cunoștință de la început cu mobilitatea expresivă și temperamentală a unui tânăr actor plin de har și farmec.

Întuindu-i cu perspicacitate resursele comice, regizorul Geo Saizescu îi va oferi șansa unor partituri capabile să constituie trepte spre aflarea unui tip de umor convenabil temperamentului său. De la **Un suris în plină vară** la **Balul de simbătă seara** și **Astă seară dansăm în familie**, pînă la **Păcală** este un drum pe care actorul l-a parcurs cu regizorul alături, întru impunerea personajului care-și convertește șmecheria în istețime, gluma ieftină în vorbă de duh, obrăznicia simpatică în temeritate comunicativă.

Din păcate, actorului nu i s-au oferit în continuare ocazii atît de generoase, pentru a-și îmbogăți paleta de gen, deși l-am reîntîlnit cu plăcere în filmele aceluiași Geo Saizescu (**Eu, tu și Ovidiu**, **Șan-**

taj) sau întruchipîndu-l pe Pompei din serialul lui Petre Sălcudeanu și Mircea Moldovan consacrat... bobocilor (**Toamna... Iarna...**). Vărul din **Nea Mărin...** (regia Sergiu Nicolaescu), plutonierul Căpșună din seria **B.D.**-urilor lui Mircea Drăgan completează lista.

Aplombul replicii, hazul contaminant, spontaneitatea constituie atu-urile aparițiilor sale în oricare din aceste filme. Căldura prezenței, unda de simpatie și tonicitate pe care o degajă au fost valorificate în cîteva roluri de factură preponderent dramatică, precum Vagabondul din filmul lui Francisc Munteanu **Roșcovanul**, Petre Nobilu, acest frumos portret moral din filmul lui Dinu Săraur și Gh. Vitanidis, **Clipa** sau caporalul Dobrița din **Am fost șaisprezece** (regia: G. Cornea).

Sînt cîteva linii din portretul unui artist care practică de multe ori comedia fără a-i refuza drama, iar pe acestea știe să o încadreze cu grație într-un halou de umor cu o mască distinctă.

**Suride în plină vară,
dansează în familie și...
ne păcălește (Sebastian Papaiani)**



gagul adevărat depune o mărturie despre relativitatea lumii, despre faptul că granița între ființă și neființă, între obiecte și oameni nu e întotdeauna rigidă. Pentru unii comici, obiectele par vii. Sau se află într-un fel de revoltă continuă, avînd legile lor ascunse, care declanșează catastrofe în lanț. „Tarta cu frișcă — spune Ado Kyrôu — este o afirmare a puterii”.

Pe vremea lui Stan și Bran se rîdea mai mult la bătăile cu frișcă și la coaja de banană și se vorbea mai puțin despre conotația filozofică a gesturilor. Astăzi rîdem mai puțin, dar vorbim mai mult despre lupta eroilor din comedia clasică cu absurdul, cu inerția, cu alienarea, cu dezacordul dintre ideal și concret.

Se pare însă că pe vremea comediei clasice se acorda mai multă atenție fiecărei secunde de film, fiecărui

Pe vremea lui Stan și Bran se rîdea mai mult la tarta cu frișcă și se filozofa mai puțin despre semnificația ei

Harpa lui Salvador Dali și pantoful lui Ion Popescu Gopo

Cînd a vizitat S.U.A., Salvador Dali l-a adus în dar lui Harpo... o harpa cu coarde de sîrmă ghimpată. Un gag-o-magiu: un obiect-gag, în care supra-realistul erau de altfel, mari maestri.

În filmul lui Geo Saizescu și pînă la un complex de superioritate (Bergson l-ar fi numit tot obiect) al fizicienilor care construiesc un computer în **Gloria nu cîntă** (filmul lui Alexandru Băcănet) și pînă la umbrela, celebra umbrelă a regizorului Geo Saizescu, împrumutată ca parașută lui Sebastian Papaiani, în același film **Păcală**, neîntînd buchetul de flori, mult analizat de D.I. Suchianu din **Singurătatea florilor**, am putea întocmi o listă cu obiectele ce-au declanșat gaguri în cinematograful nostru. Lista ar rămîne în permanență deschisă.

Pentru că, nu mai trebuie demonstrat, un gag poate porni de la orice obiect, poate izbucni din orice (din nou lecția coajei de banană). René Clair spunea despre Chaplin că, dacă ar fi închis într-o cameră goală, a găsi și acolo un obiect de la care a declanșat o întreagă poveste.

Mergînd și mai înapoi, la neo-slapstick-ul lui Jerry Lewis și chiar mai departe, la slapstick-ul lui Mack Sennett, ne vom afla în perioada cînd gagul suporta copleșit tirania obiectului. Obiectele în continuă mișcare. Cîntecul dezlanțuit în care nimic nu-și mai păstra funcționalitatea. O lume neliniștită, în care se putea întîmpla orice, în care era exclus să poată coșul liniștit. La comicii de azi care se revendică de la clasici, la ur Jerry Lewis, un Pierre Richard sau un Pierre Etaix, te poți aștepta și azi cînd vezi un obiect, el să funcționeze altfel decît îi e menirea. E o regulă nescrisă a comediei, în care am putea parafraza celebra replică a lui Cehov despre arma care, apărînd în actul I, trebuie obligatoriu să tragă pînă în actul final. Dacă într-o comedie apare o pușcă e sigur că ea va rata ținta dacă nu va trage cu un jet cu apă

Farmecul actorilor, dar mai ales savoarea dialogurilor (Ce se întîmplă, doctore? cu Barbra Streisand și Ryan O'Neal

hohot de ris și mai ales variațiunilor pe aceeași temă. Această lipsă de inventivitate în variațiuni o acuză același James Agee atunci cînd remarcă: „Dacă un comic modern primește o lovitură în cap, maximum ce se poate aștepta de la el este să arate că este amețit. Cînd un comic al filmelor mute era pocnit în cap, minimumul pe care-l făcea era să se întindă și să rămînă țepăpan ca o sclindură, să cadă pe spate cu atîta îndemînare încît aveai impresia că trage o palmă po-delei”.

Dar dacă ar fi să ne gîndim la rolul obiectelor în istoria și teoria gagului, nu despre aceste obiecte speciale ar fi vorba, ci despre cele mai simple și mai uzuale obiecte din jurul nostru.

De la un pantof (pantoful „Guban” în mîna lui Mercur, zeul comerțului din Olimpul imaginat de Gopo în **Pași spre lună**), de la mărul pe care-l ascunde Mona Lisa și din care mușcă pe furiș (gest care o face să zîmbească nemuritor, în același film al lui Gopo), de la ușa pe care Păcală o trage după el și pleacă cu ea în spate

Doi oameni ieșind cu un dulap din mare și Filip cel bun răsturnînd bicicleta

Odiseea unui pat metalic de-a lungul și de-a latul Londrei, în **Șpilul sau aventurile celor doi oameni care ies cu un dulap din mare (Doi oameni și un dulap**, scurt-metrajul de debut al lui Roman Polanski), iată doar două din sutele de exemple ce se pot invoca pentru a vorbi despre invenție comică dezlanțuită, despre gaguri eminamente cinematografice construite în jurul unui obiect. Am putea aminti și fîntina artezană sau tuburile

e material plastic din **Unchiul meu**, e data aceea fiind vorba de gagul ecorului.

Un exemplu din filmele noastre: de-
orul din **Politică și delicatese**. Sau
n alt exemplu (gag singular, de data
ceasta) din **Filip cel bun**. Mircea
Dăianu (unul dintre actorii cei mai
otați în a juca gagul în plină dramă,
nirându-se el însuși foarte serios de
eea ce i se întâmplă) locuiește într-o
urte plină de chiriși. În fiecare di-
nineață, vine aici un bărbat care-
și archează bicicleta pe scări, în fața
șii unui apartament unde stă o ve-
ină frumoasă. Zilnic, se repetă ace-
și poveste. Copilul frumoasei ve-
ine pleacă la grădiniță, bărbatul își
asă bicicleta în fața ușii, iar Filip cel
bun, mereu în întirziere la servicii, co-
oară în fugă treptele și se împiedică
le bicicleta. Într-o dimineață, o ză-
ește însă la timp, o ocolește cu mare
rijă, dar când dă să-și reia goana,
ude în spatele lui zgomotul bicicletei
are cade. Filip este un băiat bun, dar
nu o dată se izbăște de adversitatea
inversului înconjurător.

Gagmenii de ieri și gagmenii de azi

Dacă asupra gagului dicționarele
nu s-au pus încă de acord, asupra
răvintului gagman există unanimitate:
el este creatorul gagurilor. La începu-
rile comediei, ca și astăzi, el este
un specialist și, se pare, nu ușor de
jăsit. Leo McCarey povestește despre
Laurel că era unul dintre marii comici
care-și inventau ei înșiși gagurile. „De-
iceea Laurel insistă mereu să pri-
nească dublul sumei cu care era plă-
tă Hardy”. Același Leo McCarey ex-
plica avantajul pentru un actor de a-
și avea singur gagurile. Încercăm de-
ceori să ne furăm gagmanul. Dar cu
teator ne e greu. Cel mai adesea el
jăsea cele mai bune gaguri și ei nu
putea fi furat! Un alt om pe care toată
umea voia să-l fure era gagmanul
ui Chaplin.

Pentru gagmenul de la începuturile
comediei, era mai simplu. De multe
ori, el se confunda cu scenaristul sau
cu interpretul. Iar gagul nu avea alt
scop decât să provoace risul. E epoca
ce o putem numi a „gagului pentru
gag”. Azi lucrurile s-au mai compli-
cat. Nu credem că forțăm nota dacă
om spune că în comedia modernă i
e cere gagului să aibă o concepție
dincolo de hohotul de ris. Ar putea fi
vorba despre „gagul cu tendință”. Așa
ajungem la gagurile care caracte-
rizează un personaj, care fac corp co-
mun cu o situație dramatică.

În **Mere roșii**, filmul lui Alexandru
Fatos, personajul interpretat de Mir-
cea Dăianu are un moment de cul-
minație în dramaturgia filmului care
se termină într-un gag. Un gag pe ca-
re-l receptăm ca atare, doar dacă cu-
noaștem starea pe care a acumulat-o
până atunci personajul. Un gag surve-
ntat în plină tragedie. E noaptea, medi-
cul cel tânăr, ieșit înfrânt dintr-o bătă-
lie — i-a murit un pacient la salvarea
cărui a veghease toată ziua — duce cu
el și zgura unei discuții decisive cu
ata pe care o iubea — discuție care
n-a fost în favoarea lui — și în drum
spre casă nimereste la maternitate.
Aici, un zdrahon își bate nevasta care

i-a născut din nou tot fată. Medicul
cel tânăr intervine cu doi pumni cla-
sici dați zdrahonului, gest care-l răco-
rește oarecum. Pentru o clipă. Pentru
că, în clipa următoare, namila vine
spre el, îl ia de guler și-l aruncă afară
pe fereastră. Era tot ce i se mai putea
întimpla inimosului doctor în acea
seară.

În **Iarna bobocilor**, filmul lui Mircea
Moldovan (scenariul: Petre Sălcu-
deanu), când Varvara (Draga Olteanu)
își trimite bărbatul să-i aducă, pe
rind, sarea, piperul, smântina la masă,
nu atît deranjul lui Toderăș (Marin
Moraru), cursele lui dus-întors între
masă și bucătărie stîrnesc risul, ci si-
tuația în care-l plasează acest gag re-
petat: răsturnarea unei ordini știute și
care, de fapt, vizualizează problema
întregului film — femeile au luat locul
bărbaților în treburile obștii, iar ei le
înlocuiesc în treburile casnice.

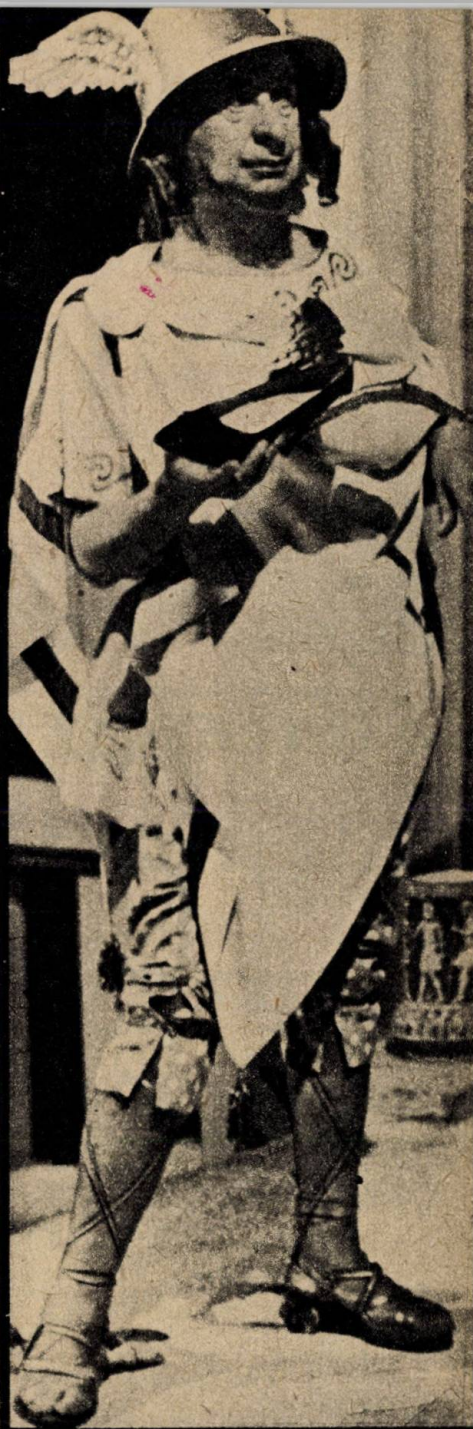
Unde ne sînt gagmenii?

Cel mai adesea întîlnim în filmele
noastre gagul dedus din scenariu, di-
latat pînă la a da naștere unei situații
comice și mult mai rar gagul auto-
nom, gagul în stare pură, iar lucrul
acesta ni-l putem explica și prin fap-
tul că la noi categoria gagman e
practic inexistentă. De aici și predo-
minanța gagurilor de dialog, scenariș-
tii noștri fiind în cea mai mare parte
scriitori. Despre gagurile verbale din
westernurile cu ardeleni compuse
scenaristic de Titus Popovici s-ar pu-
tea scrie un capitol separat. Această
„artă a conversației” în comedie (în
care excelau pe vremuri frații Marx,
filmele lor fiind ticsite de asonațe,
automatisme, jocuri de cuvinte, vorbe
fără sir) poate face și ea obiectul unui
studiu în evoluția gagului.

Gagul verbal este, desigur, de cele
mai multe ori o invenție a scenaristu-
lui (să mai amintim doar gagul cu bi-
cicleta galbenă, povestit de Marin
Moraru în **Operațiunea „Monstrul”**).
Dar nu o dată am simțit în filmele
noastre cit de anemică e invenția co-
mică, atunci cînd așteptam o suită de
gaguri și asistăm la un gag, unul sin-
gur, nu atît dilatat, cit diluat. Și nu
odată ne-am întrebă: „Unde ne sînt
gagmenii?” Unde sînt acei oameni de
meserie (meseria de a provoca risul,
cea mai grea „brătară de aur”) care
să poată fi cuplat cu scenaristul și cu
regizorul încă de la apariția ideii de
film?

Ne-am întrebă, dar n-am știut să
dăm răspunsul. În așteptarea lui, în
loc să ridem, teoretizăm și visăm ca
Chaplin la gagul ideal. Într-un inter-
viu din 1957, Charlie Chaplin pove-
tea un gag pe care și-a dorit totde-
auna să-l realizeze. „Este gagul cu ti-
pul care se duce la un dineu foarte
simandicos. Totul îi merge pe dos.
Valetul îi pronunță numele greșit, ve-
nicul de masă îi scapă unt pe haina,
jupineasa îi varsă supă pe ceafă, el
îndură totul cu zîmbetul pe buze și cu
o deosebită politețe: „Oh, nu vă fră-
mîtați, nu face nimic!” Pentru ca la
urmă, după ultima catastrofă, să-și
iasă din minți, să alege ca un sălbatic
în jurul camerei, să-i sperie pe in-
vitați și să dea foc casei”.

Roxana PANĂ



**Zeul Mercur oferind pan-
tofi „Guban” locuitorilor din
Olimp. Amestecul de epoci,
sursă generoasă de gaguri în
filmele lui Ion Popescu Gopo
(Grigore Vasiliu Birlic în
Pași spre lună)**



1 săptămână
Bibanu
(Dem Rădulescu)

pescu Gopo), de crochiul înaintașului într-ale umorului, Ion Luca Caragiale, din **Aurel Vlaicu**, (r. Mircea Drăgan) sau de Cezar Sidoli din **Saltimbancii** (r. Elisabeta Bostan).

Vi-l mai amintiți în **Tufă de Veneția**? Un șef dornic de aventuri galante (cu secretara sa) eșuează într-o criză de lumbago din care nu va putea ieși decât cu sprijinul... propriii sale soții. Iată, în acest episod imaginat de Valentin Silvestru, chintesența umorului lui Dem: un comic de situație cu preponderență grotescă, exploatat de interpret prin umorul rostirii replicilor, într-o manieră specifică de a trece — ca și cum nu s-a întâmplat nimic! — dincolo de ridicolul situației.

Grigore, personajul surprins de criză, într-un moment atât de puțin oportun, se pune imediat sub protecția propriei sale neveste, sosită pentru prim ajutor, dar trebuie să suporte docil gestul acesteia de a-l abandona astfel, pentru îngrijiri, în brațele de-

**Poarta care duce
către inima
artei filmului
zîmbește...
în fiecare țară
altfel**

Există indivizi fără umor, nu și nații. Fiecare popor, într-un fel sau altul, își croiește un drum către zîmbet, ris și bucurie. Comedia își schimbă masca, cu fiecare spațiu cultural pe care-l străbate. Fiecare din noi știm cine este Don Quijote, dar nimeni nu și-l poate închipui lup-tîndu-se cu morile de vînt decît în Iberia, după cum morga lui Falstaff n-ar avea logică în altă parte, decît pe pămîntul Britaniei. Sganarelle vorbește franțuzește și toate farsele și pățaniile lui Arlecchino, Pantalone ori Colombine miros a primăvară și vervă italică. Nici filmul, această atît de cosmopolită, în aparență, artă, nu și-a găsit vreo altă cale pentru a cuceri acest spațiu, al hazului, fără decare ar fi rămas incompletă, decît găsind, în fiecare țară în care a poposit, un profil specific, o notă aparte, care să ne spună, ori să ne arate, că acțiunea comică se petrece la New York și nu în altă parte, la Moscova și nu aiurea. La București și numai la București.

Însuși drumul filmului ca artă se află, într-o măsură mai mare decît se bănuiește de obicei, legat de comedie. Primele spectacole cinematografice au fost bufonadele lui Méliès. Griffith cucerea limbajul filmic flancat de Mack Sennett și Chaplin, asistentul lui Eisenstein, Aleksandrov cuce-rește lumea cu acea de neuitat peliculă **Toată lumea cîntă, ride și dansează**; copiii se îndrăgostesc de cinema rîzînd la desenele animate ale lui Disney, Tex Avery sau vizionînd la TV reluările cu comicii marelui mut: Buster Keaton, Stan și Bran. Poarta care duce către inima artei filmului zîmbește...

**Ironia de proporții
cosmice**

Și poate că în cizma italică, zîmbește mai mult decît în altă parte.

De Sica, acest mare regizor al unor atît de triste filme, precum

Dem Rădulescu:

**stirnește cascade
de ris premeditînd
efectul comic prin
tactica nevinovației**

Cel mai popular comic al anilor '70 și-a făcut debutul cinematografic în 1963 (**Un suris în plină vară** — regia Geo Saizescu, **La vîrsta dragostei**, regia Francisc Munteanu, **Politică și... delicatose**, regia Haralambie Boros), devenind un apreciat cap de afiș al comediei cinematografice românești odată cu crearea personajelor Steriade, în seria **Brigada Diverse** (r. Mircea Drăgan), Temistocle din **Astă seară dansăm în familie** (r. Geo Saizescu) și Neagu din **Explozia** (r. Mircea Drăgan).

Frecvent pe platourile de filmare — ca dealtfel și în emisiunile de radio și televiziune sau în spectacole de revistă — Dem Rădulescu interpretează personaje dintre cele mai diverse, cărora le conferă aura unei bune dispoziții contagioase, fie că este vorba de Motanul din **Veronica** (r. Elisabeta Bostan), extraterestrul din **Comedie fantastică** (r. Ion Po-

zamăgite ale dulcineei. Disperarea lui Grigore dobîndește efecte comice neașteptate, în contact cu teama secretarei de a nu fi găsită în această situație de către un... văr care tocmai sună la ușă ș.a.m.d.

Premeditînd efectul comic prin dozarea exagerării, a îngroșării în replică și situație, folosind în mod copios tactica nevinovației (Ah, vai, ce soartă!) în situații culpabile (vezi rețetorul comediei bufelor americane), actorul stirnește cascade de ris în rîndul celor mai diverse categorii de spectatori.

De la cei care agreează umorul gros la cei care apreciază ironia subtilă. Mobilitatea chipului, satira incisivă, umorul tonic de factură populară — iată numai cîteva dintre atributele artei unui actor (născut la Rîmnicu Vilcea, acum 52 de ani), căruia îi sînt hărăzite mult prea rar, pe ecran, partituri comice pe măsură.

și specificul lor național



Cow-boys
de la Poplaca
"How are you... bace?"
(Mircea Diaconu
și Ovidiu Iuliu Moldovan
În Pruncul, petrolul
și ardelenii)

Umberto D ori **Hoții de biciclete**, era în egală măsură un actor și autor de comedie succulent. Ca podopera sa, **Miracol la Milano**, întrunește toate aceste calități, culmea, pe structura unei povești de loc vesele. Bidonvillii în care nimereste copilul-minune, protejat de ceruri, nu pare de loc spațiul ideal pentru ris, dar tocmai aici apare adevăratul miracol: cei săraci înving, fie și metaforic, pentru că învață să se bucare de viață, au în ei această potență de a rîde, de a privi viața cu sufletul deschis.

Sigur, comedia italienească actuală înseamnă în egală măsură stilul „gros” al unui Luciano Salce, ori cel violent, excesiv, al lui Dino Risi, genul „temperat, timid” al lui Sordi, dar mai înseamnă și realism comic al unor regiori de certă anvergură: Comencini și Monicelli. În Ro-

manță populară, al ultimului, istoria de dragoste a unui muncitor trecut de prima tinerețe — Ugo Togniazzi — și a unei tinere țărănci din sud, neștiutoare dar superbă — Ornella Muti, umorul se naște din mereu reinnoita ambivalență serios-comic.

Făcînd un pas și mai sus, ajungem la marii autori de comedie ai Italiei post-belice, Fellini și Pasolini. Amîndoi trec peste domeniul propriu-zis al operei comice. Filmele lor sînt ironice și au haz în sensul mult mai larg și profund în care numim autori comici un Gogol ori un Cehov. La Fellini, autoironia atinge proporții cosmice, el observă lumea înconjurătoare mirîndu-se tot timpul că el, ca persoană și ea, ca univers, s-au putut întîlni. E un fel de mariaj al întîmplării care merge înainte, numai pentru că și unul și altul dovedesc o

mare înțelegere. Se întâmplă, de aceea, ca marile lui filme să nu fie niște povești clasice, ci niște reportaje mitice enorme, dezvoltate cu frenezia, la nivelul unor superproducții uriașe, în care Fellini birfeste cu haz și farmec, amintindu-și ba de copilărie în *Amarcord*, ba de tinerețe în *Roma*, reprezentînd cu multă și subtilă naivitate lumea antică în *Satyricon* ori cea a circuitului în *Clownii*. Din clipa în care a filmat *La dolce vita* și *8 1/2*, Fellini nu face decît același film sub diferite înfățișări, în care risul și plînsul sînt permanent prezente, ca în funambulesca paradă a modei ecleziaștiice din *Roma* ori fantastica scenă a clownilor din finalul filmului care le-a fost dedicat.

Cu Pasolini, întâlnim cea de-a doua ipostază a marelui cinema fața cu marea comedie. Fellini nu pare să știe nimic și creează ori recrează totul. Pasolini își taie dreptul la urmăire și are ambiția să demonstreze că cinematograful este egalul tuturor artelor în ce au avut ele mai nobil, profund și specific. Opera sa este o continuă luptă cu literatura, pictura ori teatrul. **Oedip rege** ori **Medeea** sînt două culmi ale tragediei pe care nici un spectacol contemporan de teatru nu le-a putut atinge cu acuitatea lui Pasolini din filmele sale. În „trilogia iubirii”, cum denumeste el tripla ezicizare a **Decameronului** boccacian, a **Povestirilor din Canterbury** ale lui Chaucer și a celor **1001 nopți** orientale, regizorul folosește cu o desăvîrșită virtuozitate toate modalitățile de expresie descoperite pînă la el în film, pentru a reda farsa populară medievală, fabliau-ul și moralită-ul aceleiași epoci, cit și fantasticul unei lumi cel puțin stranie și de nepătruns, cum e cea orientală. Trebuie să mărturisesc că la Pasolini am văzut pentru prima dată o povestire așa-zis lăcomioasă, cum erau mai toate snoavele evului mediu, fără

ca obiectualitatea, concretețea cinema-ului s-o ducă către vulgar ori promiscuu.

Zîmbetul lui Pier Paolo e unul filosofic, desprins de contiguu. De aceea expresia alunecă atît de ușor prin cele mai periculoase meandre ale ambiguu-lui. Poveștile devin, datorită desăvîșitei culturi plastice cu care sînt plasate în spațiu, a narațiunii făcute cu maximă economie și eficacitate, în care pînă și stilul, nu numai atmosfera marilor scriitori, transpare pe ecran, aceste povești, deci, devin niște demonstrații care, de cele mai multe

tea micului burghez de a vedea lumea din afara apartamentului familiei sale este excelent scoasă la lumină. Dar, paradoxal, mijloacele folosite întru această dezvaluire par uneori de origine americană.

Respingînd „la causerie” (pălăvrăgeala) care stă la baza întregului teatru de boulevard, ba chiar, într-un sens, și a celui absurd, puriștii autori francezi de comedie mizează pe o maximă vizualitate a faptelor comice, în care farmecul unor actori cu box-office să acopere fragilitatea narațiunii. Mai mult decît în Italia, cei care au izbîndit în genul comic au fost nu regizorii, ci actorii.

Louis de Funès a stat mult timp în fruntea listei de popularitate, datorită **Jandarmului** său de la Saint-Tropez, adică datorită unui subiect în care francezul mediu (și nu neapărat medicu) ajunge în plin high-life estival. Mai subtil, deși pare mai rural, a fost Bourvil care într-un gen bazat pe virtuozitate, **parodia**, a avut izbînzii atît de mari, precum **Le cerveau** (Creierul) ori **Marea hoinăreală**. Dezvoltînd un tip căruia Fernandel îi făcuse celebritatea prin anii '50, acela al naivului care cade din lac în puț, pentru a se reîntoarce în lac, dar la bordul unui iacht, personajele lui Funès sau Bourvil au marcat în fapt perioada de criză a comediei franceze, care a trebuit o bună perioadă să se caute pe sine, după ce voga lui Tati și Etiax trecuse, iar alți cinești ambițioși să caute El Dorado-ul risului, altfel decît prin mijloace clasice, nu se prea arătau la orizont.

Mai cu spor, și mai de durată pentru memoria cinematografului, au fost căutările „nouvelle vague”-ului. Nu neapărat **Zazie dans le metro** al lui Malle, cît un întreg mod de expresie în care distanțarea brechtiană se conjugă cu o subtilă autoironie, deschizînd filmului comic noi căi. Întreaga operă a lui Godard, înecată de excese de inteligență și bravade infantile, este o glumă, un cinematograf care nu mai vrea în mod deliberat să se ia în serios și de aceea, în chip logic, se autodistrugă, precum **Pierrot** care se sinucide aruncîndu-se în aer cu dinamită.

Godard face un cinema în care eroii merg la film și caută nudul doamnelor privind după colțul ecranului (**Carabinierii**), iar citatele din filme de seria B americane structurează cele mai serioase din momente. Această furie de a face cinema, distrugîndu-l în același timp pe cel vechi,

a avut totuși o benefică influență asupra întregii curgeri a istoriei cinematografului de după 1964. Astăzi cinefilii rid și plîng melancolici, odată cu eroii din **Jules et Jim** ori din **Pierrot le fou**, tot așa cum pasionații șansonetei oftează după Brel și Moustaki... „Où sont les neiges d'antan”?

Specialitatea galică de a amesteca melodrama cu zîmbetul și ghidușia cu privirea îngîndurată s-a făcut pe deplin simțită în destinul atît de contradictoriu și controversat al *nouvelle vague*-ului.

Astăzi, ceva mai cuminți și lucizi, francezii poartă comedia cu Pierre Richard ori pe cea a cuplului Annie Girardot—Phillippe Noiret. Sînt pelicule din care spectatorul nostru a avut prilejul să vadă destul de multe. Vechile mijloace de a crea umorul s-au rafinat. La Pierre Richard, comedia este întotdeauna însoțită cu un dram de poezie, iar dramele mic-burgeze se nasc și se rezolvă într-o desăvîșită urbanitate, micile *qui-pro-quo-uri* comice fiind mai mult sarea din bucate decît bucatele însele. Francezului de după *nouvelle vague* pare să-i lipsească marele aplomb comic, fie din prea mare sobrietate, fie dintr-o excesivă teamă de ridicul.

Umorel ca un bisturiu

Sigur că majoritatea filmelor lui Berlanga sînt de extracție neorealistică și dacă vrem să căutăm ceva din specificul iberic într-ale risului trebuie să ne aplecăm privirea asupra celui mai mare cineast spaniol Buñuel, deși el a filmat extrem de puțin în țara de baștină. Filmele senectuții, realizate în cea mai mare parte în Franța, redescoperă virtuțile acestor pelicule de tinerete care i-au făcut celebritatea: **Cîinele andaluz** și **Virșta de aur**. Aceste opere de un suprealism declarat, realizat nu fără aplicație, dar fără urmărire imediată, își regăsesc virtuțile în **Farmecul discret al burgheziei** ori în **Belle de jour**.

Umorel lui Buñuel este unul exact, semănînd ca forță de incizie cu bisturiul care taie ochiul din celebrul cadru de deschidere al **Cîinelui andaluz**. Chiar și atunci cînd ecranizează o operă strictamente galică în spirit și stil, precum **Jurnalul unei cameriste**, regizorul își păstrează, ba chiar își desăvîrșește cu finețe, tușa ironică de extracție hispanică. Puțin crud, umorul este analitic, obiectual. Buñuel iu-



Onorabilitatea victoriană dinamitată la tot pasul (*Spilul* cu Rita Tushingham)

ori, ne lasă cu gura cascătă prin perfecțiune. Forma lor ne împiedică să ridem pe moment, deși ele posedă pe deplin toate calitățile marilor texte de haz și ironie din care s-au născut.

Criza excesului de inteligență

Mai burghez și mai filmesc (de la livresc), cinematograful francez s-a ambiționat mult timp să caute esențe, fie ele și comice, astfel că opera unui Tati ori Etiax rămîne, cu toate reușitele certe, o superbă căutare a umorului în care spiritul cumpătat, aplicat către amănut, mașinism și micro-cosm al francezului mediu este analizat, dezghiocat și într-un sens epuizat. Incapacita-

pește obiectul și evident disecția lui. Hazul este întotdeauna plasat undeva în planul secund, chiar și atunci când șarja este declarată onirică și de aceea se dezlanțuie cu violență (ca într-o bună parte din **Farmecul discret al burgheziei**). La Buñuel, potrivit celei mai bune tradiții, violența și cruzimea pot avea în expresie atât un cîmp motivațional tragic, cît și unul cît se poate de comic. În această direcție, «detaliile crude (vezi pumnul de cenușă cărat de somnambula **Viridiana** în patul unchiului ei) ori rezolvările violente (împușcarea fluturului din **Jurnalul unei cameriste**) țin de arsenalul folosit pentru dizolvarea incoerentului funciar, specific comportamentului burghez ori religios, de cea mai pură tradiție suprarealistă. E foarte greu să tragi concluzii asupra unui tip de umor numai dintr-o singură operă, chiar dacă ea aparține unui patriarh al cinematografului mondial, dar trebuie să ținem cont de starea de exil în care a subzistat decenii de-a rîndul cultura spaniolă. Caracterul vital și contradictoriu, hazul păsos și energic pe care îl au operele marilor scriitori din secolul de aur spaniol par să se fi atomizat, sclipind însă uneori orbitor în textele ori operele urmașilor contemporani. În speță, opera lui Buñuel trebuie înțeleasă nu ca o insulă, ci ca un pisc vizibil și ușor de cuprins în concepte critice, printr-o mai îndelungată familiarizare cu ea, dintr-un univers cultural la care sperăm să avem cît mai curînd un acces sistematic.

Un comic sceptic și exact

Englezii, cu cît vor să se ia mai în serios, cu atît au mai mult umor. Ironia, înțeleasă de establishment-ul britanic ca un control al respectabilității, a dat naștere unor remarcabile opere, precum cea a lui Shaw ori Oscar Wilde. Mai mult chiar decît de la teatrul bulevardier francez, „cuvîntul de spirit” se trage de aici. Detașarea cu care sînt priviți oamenii și cele înconjurătoare, de asemenea. Opera lui Hitchcock nu poate fi înțeleasă în afara acestui spațiu, ea provenind în egală măsură din Conan Doyle și din Jerome K. Jerome. Spiritul britanic e flegmatic, pentru că se vrea astfel, iar umorul negru se trage direct din îngemănarea poveștilor cu fantome și vampiri cu neîncrederea în ele. În **Balul vampirilor**, Polanski face o adevărată demonstrație în acest sens, pentru că după filme cît se

poate de serioase, destinate spectatorilor dornici să înghete de spaimă (**Fundătura** și **Repulsie**), iată că în acest **Bal...** vrea să se detașeze, devenind mai englez decît englezii.

Remarcabilă în materie de umor rămîne totuși cerbicia cu care își urmăresc englezii respectabilitatea. Fără cruțare ori false pudori, ea este atacată cu vervă și finete în **Portocala mecanică**, **Darling**, **Șpilul**, **If, Oh, norocosule** ș.a.m.d. Un adevărat hiperrealism comic, cu mecanisme narrative bine puse la punct, declanșează acțiuni din cele mai paradoxale.

etică „à rebours”. Inșasi **Portocala mecanică**, film celebru prin violența negativistă de care face paradă, nu constituie o excepție. Într-o lume în care ipocrizia este stăpînă absolută, nu poți rezista nici dacă ești în chip absolut negativ, nici dacă, prin dresaj, devii absolut bun. Excesele sînt prohibite în ambele sensuri. Concluzia destul de didactică a filmului e că sinceritatea nu are ce căuta într-o lume făcută din compromis și valori financiare cît mai consistente cu putință.

Englezii produc comedie mult mai aproape de sensul „comediei umane” balzaciene decît o fac



În spiritul qui-pro-quo-urilor clasice
„vrabia e o pasăre cu László Kadosa
și Ildiko Piro”) și Ildiko Piro

În **Magia lui Christian**, acest paradox este dus la paroxism. Un film baroc în care totul e posibil datorită banilor: Laurence Harvey bine mituit face strip-tease în Hamlet, pentru o sumă consistentă, polițistul își înghite chiitanța cu amendă, se organizează croaziere cu vapoare care stau pe loc și în care Yul Brynner poartă perucă blondă, iar tipul pe care-l bați pe umăr ca să-l întrebi cît e ceasul e Roman Polanski.

Un comic sceptic și exact se desprinde din toate aceste filme. Malcom McDowell pare eroul ideal al unor asemenea povești care, cu tot izul lor suprarealist, eliberator de chingi, sînt în cele din urmă niște demonstrații de

chiar și vecinii lor de peste canal, pentru că la ei bunul simț victorian, transmis prin intermediul unor opere atît de majestuoase precum cea a lui Dickens, Hardy, James etc., se găsește împregnat în fiecare pas de un autocontrol ironic necrutător. Poate de aceea la acest popor conservator prin tradiție, pînă și anecdotele se păstrează mai bine. Să nu uităm că Chaplin e englez și oricît a luat el din obiceiurile și amănuntele mediului american, seriozitatea și eleganța vagabondului său au avut întotdeauna ceva eminamente insular.

Parodia retro și „entertainment“-ul de toate calibrele

Americanii sînt, în materie de comedie, mult mai diverși și, într-un sens, mai nesiguri. Renunțînd la a mai lansa tipuri comice ca pe vremea marelui mut, ei s-au specializat mai ales în ceea ce am putea denumi „comic performance“ — adică filme de performanță comică.

Billy Wilder, spre exemplu, este autorul celor mai complicate și incredibile filme de qui-pro-quo, de cea mai pură esență boulevardieră. Straniu, dar nu vreun francez continuă felul de a stîrni încurcături îndelung exersate de Labiche ori Scribe. Celebru și pînă acum neegalat rămîne **Unora le place jazz-ul**, film în care travestiul a joi instrumentiști speriați de perspectiva lichidării lor de către Mafia lui Al Capone, acest travesti deci, face concurență frumuseții unei Marilyn Monroe. Îndrăgostiți pînă peste urechi, milionarii, veniți să se coacă sub soarele Floridei, îi vor asedia cît se poate de acerb, nesperiindu-se de nici un obstacol, nici chiar de acela suprem în care Tony Curtis, răpit, recunoaște disperat că e bărbat, nu femeie. Milionarul, om cu sînge rece, replică: „Nu-i nimic, i se poate întîmpla oricui!“

În afara acestor „filme boulevardiere“, din care Wilder a scos serie nesfîrșită, americanii mai practică, tot tradițional, crazy-comedy-ul, și din ambiția de a arăta că n-au apus de tot vremurile de glorie în care comicii de peste ocean erau regii necontestai ai genului, și din aceea că publicul este deja format pentru un asemenea fel de umor, din nenumăratele reluări TV și desene animate care practică cu vehemență tipul de comedie sprintară, ușor absurdă, violentă și cît se poate de neastîmpărată. Mult timp de la stingerea mutului, crazy-comedy-ul a fost considerat genul de comedie cinematografică cel mai pur și de cea mai bună calitate. Influența a fost covârșitoare, dacă nu chiar inebriantă. Mack Sennett și școala lui au părut mult timp un ideal greu sau chiar imposibil de egalat. În acest spirit, toate comediele vorbitoare își plecau umile capul și încercau modeste să imite ce se mai putea imita. De aici gloria, pasageră, a unui Jerry Lewis ori, în Anglia, a lui Norman Winsdom. Numai că ceea ce acum patruzeci-cinzeci de ani era un stil, în noile condi-

ții semăna tot mai mult a scălămbăială.

Ceva mai serioase, și cu rezultate indiscutabil fructuoase, sînt încercările unui Bogdanovitch (**Ce se întîmplă, doctore?** văzut și la noi) dar mai cu seamă parodiile retro ale lui Mell Brooks **Comedia mută, Marea neliniște** și **Dr. Frankenstein jr.** parodiau fiecare, o epocă a unui cinema astăzi apus: primul — filmul mut, al doilea — cinema-ul de suspens cu citate predilecte din Hitchcock, iar ultimul — filmele de groază care zguduiau America deceniului patru, cu monștri care mai de care mai groaznici. Parodia și citatul se îmbină la Mell Brooks cu o reală vervă comică, specifică optimismului nedezmîniț al americanului mediu.

În acest gen de comedii, teoria bergsoniană asupra rîsului se aplică de-a dreptul didactic. „Le mécanique plaqué sur le vivant“ este dus, ca principiu, atît de departe, încît se atinge un punct în care te întrebî ce mai e viu în acest univers mecanizat cu atîta aplicație și inconștientă voluptate.

Un hiper-produs al acestui tip de comedie este musicalul. Un spectacol în care entertainment-ul (distracția) este produsă la toate nivelele posibile și imposibile: de la circ la muzică, de la prestidigitatie la coregrafie, de la melodramă la metafora poetică cea mai îndrăzneată. Musicalul este o comedie pe roate care avansează impresionant și, deși foarte costisitoare, aduce și cele mai sigure profituri. Vedete de „mare tonaj“, gen Barbra Streisand ori Julie Andrews, țin gloria genului foarte sus. A face musical e pentru orice vedetă de peste ocean piscul, locul din care devii cu adevărat mare. Peter O'Toole a înțeles foarte bine asta și, în **Omul din La Mancha**, a dat proba unui comic superior, în care marele erou al lui Cervantes, îmbrăcat în hainele nou croite de americani și-a păstrat totuși ceva din anvergura intelectuală superioară care-i face faima nepieritoare.

Opera lui Bob Fosse, ducînd comedia muzicală pînă la o graniță dincolo de care epicul amenință să înghită dramaticul, iar drama comedia, arată cît de profunde pot fi aceste structuri ale spectacolului într-o comedie muzicală. **Sweet charity, Cabaret** ori **All that jazz** stau în fruntea listei, cu toate că în ele realitatea și spectacolul duc o înverșunată luptă pentru a se domina unul pe altul. Sau poate tocmai aici e secretul care face din aceste pelicule opere atît de pertinente și

actuale, ale căror sensuri trec cu mult peste distracția pentru care sînt fabricate cele mai multe dintre ele.

Cinematograful blînde ironii

Revenind în Europa, vom putea mai întîi în țara care l-a făcut celebru pe Svejk și a lansat cu el un nou mod de a vedea lumea comediei. Cu școala cehă ne reîntoarcem în lumea oamenilor obișnuiți, în universul atît de bine măsurat și controlabil al unui microcosm social pe care Imperiul habsburgic îl ierarhizase și birocratizase la maximum. Aici, în fostul imperiu, născător al unei literaturi atît de speciale, care de la Kafka la Musil a deschis o nouă eră în lumea literelor, nici cinematograful nu putea avea o înfățișare obișnuită.

Atent la detaliile psihologice din care se compune universul celor mai banali oameni, Forman (cel din **Asul de pică, Balul pompierilor** ori **Dragostele unei blonde**) ori Menzel (**Vară capricioasă, Trenuri strict supravegheate**), Nemec, Chytilova, Passer, Jires (**Cronica moravă**) fac un cinema de mare puritate și de adîncă poezie. Omul este privit cu o candidă bunăvoință, care de multe ori are efecte contrare. Ca în cea de neuitat secvență din **Balul pompierilor**, în care un pompier șef propune o soluție, ca să salveze onoarea breslei: să se închidă lumina, iar lucrurile furate de la tombolă să fie puse la loc. Propunerea este acceptată cu entuziasm, lumina stinsă și atunci cînd se reaprinde, pe masa tombolei nu se mai găsește nimic, decît un întîrziat și unic individ care, cuprins de fîrții remuscări, se întorcea cu prada înapoi, către masa tombolei. Efectul comic vine, în filmul ceh, din cauze foarte mici, am putea spune că aici regula este exact inversă decît în cinema-ul clasic: cu cît e mai banală cauza, cu atît efectul e mai mare. Micile inadvertențe ale vieții de zi cu zi sînt observate cu finețe și exploatare cu maximă eficacitate.

Obișnuitul, ca supremă convenție a narațiunii filmice, ajunge la rafinamente cu adevărat surprinzătoare.

Cinema al unei blînde ironii, școala cehă știe să fie tandră și acerbă în același timp, dezvăluind broderii narative în care locul suspensului evenimential este luat de neașteptatul și necunoscutul pe care fiecare ființă umană le ascunde în sine.

Vitriolantă și totuși romantică

Aceleiași zone a Europei centrale, numai că ceva mai ațos și aspru, mai elegant și totuși direct, îi aparține și comicul filmelor maghiare. Destul de nerecunoscut a trecut acum cîțiva ani pe piață un film: **Ploaie cu soare**, în care teme similare cu cele ale cinema-ului ceh erau orchestrate în chip specific. O familie de podgoreni binisor îmburghezită așteaptă vizita unui înalt demnitar de la Budapesta, care vine acasă la secretara sa, pentru a se odihni. Minunat prilej de a-l cere favoruri, demnitarului, mai ales pentru fiul cel mic, așa de nenorocos, cu toate că știe să sculpteze atît de frumos și cu

atîta simțire epitaf pe crucile și în cavourile cimitirului. Vizita înaltului demnitar la cimitir pentru a i se dovedi calitatea acestui talent, este o scenă foarte savuroasă.

Limba maghiară obligînd parca din modul în care se poate fraza, la o permanentă ironie, capătă în desfășurările vizuale, specifice filmului, o aciditate și mai mare. Ambiguitatea crește și, la urma urmelor, totul depinde nu atît de cuvîntul în sine cît de modul și tonul cu care e rostit.

Și vrabia e o pasăre, o tonică satiră se apropie destul de mult de tipul american de încurcături și qui-pro-quo-uri, avînd totuși savoarea și finețea observației specifice unei aplecări suplimentare către interiorul personajelor. Efectele exterioare alternează cu

cele apărute din cauze psihologice. Intriga bazată pe existența a doi frați gemeni (sîntem doar în țara operetei), unul naiv, cinstit și într-o oarecare măsură genial, celălalt, emigrant fraudulos, descurcîndu-se din impertinență și simț comercial, străbate toate meandrele previzibile sau imprevizibile. Fratele din Budapesta ajuns în casa din Occident confundă la început buna cu soția, nu e respins, dar i se spune să ia aminte să nu fie surprins, apoi vine rîndul prietenei de familie, care asemenea îl amină pentru clipa în care nu va fi și soția. Blocat, eroul se găsește în fața ultimei apariții feminine din casă, o apariție ce-i drept superbă, și care se dovedește a fi într-adevăr

(Continuare în pag. 134) ➔



Pierre Richard:
garanția
unui spectacol
deconectant
sau cel puțin a unui
gag amuzant

Un nume nou pe firmamentul comediei cinematografice franceze a anilor '70. Format la școala cabaretului, își construiește treptat un personaj propriu, cu trăsături de caracter împrumutate din arsenalul clasic al tipologiei comice, dar fondate pe o identitate aparte.

Veșnicul distrat, timidul incorrigibil, predestinat tuturor încurcăturilor pe care i le rezervă un destin capricios, zăpăcit prin vocație — iată datele unui personaj căruia actorul îi rămîne fidel. Le regăsim în interpretarea unui tânăr profesor de matematică, pe care hazardul îl aruncă în brațele unei fermecătoare vedete de cinema (**Îmi sare în dăra**), în figura unui arhitect ghinionist care-și abandonează hotărîrea de-a se sinucide și devine norocos, adică vedetă de televiziune (**Ghinionistul**), ca și în rolul unui casier de hotel, hotărît să-și

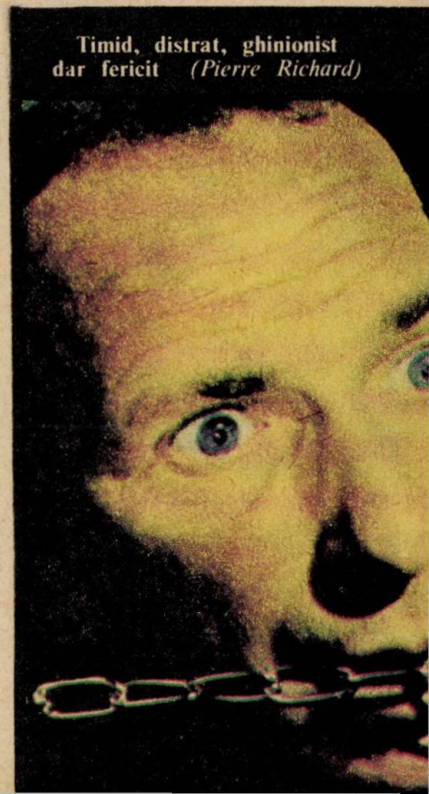
„trateze” timiditatea, pentru a putea da frîu liber sentimentelor față de o prea frumoasă și bogată clientă (**Sînt timid, dar mă tratez**).

Avînd șansa să lucreze sub îndrumarea unor regizori consacrați ai genului — precum Gérard Oury, Claude Zidi sau Yves Robert — nu ezită ulterior să-și asume misiunea de autor de scenarii și — chiar — de regizor al unor filme în care deține rolul titular: **Distratul**, **Nu sînt eu, este el** și altele. Departe de a fi consecința unui orgoliu profesional, este — credem — gestul firesc al unui artist care simte nevoia să se implice în biografia propriului său personaj, în destinul său artistic.

Amintindu-ne că l-am văzut prima oară în **Alexandru cel fericit**, apoi în **Întoarcerea marelui blond** și în **Jucăria**, să menționăm titlurile cîtorva dintre ultimele sale filme: **La**

Carapate, **Lovitura de umbrelă**, **Capra**, pentru a întregi astfel schița de portret a acestui creator de umor agreabil, tonic, a acestui actor care deține secretul bunei dispoziții, prin practicarea unei comedii distractive de mare accesibilitate. O comedie cu Pierre Richard prezintă oricînd garanția unui spectacol deconectant, șansa unei bucurii a spiritului sau cel puțin a degustării unui gag amuzant.

Timid, distrat, ghinionist
dar fericit (Pierre Richard)



comici
vestiți ai
ecranului



Peter Sellers: putea demonstra la fel de bine ce se ascunde în sufletul unei doamne centenare, ca și în creierul unui mic elefant

S-a născut la 8 septembrie 1925, la Southsea, moștenind microbul artelor din familie (mama—actriță, tatăl—pianist). Părăsește școala la 14 ani și învață să cînte la baterie într-o orchestra de țigani. Deprinde gustul pentru compoziții de personaje, imitații, deghizări. După ce urmează „St. Aloy-

comic — debutează pe ecran cu apariții nesemnificative (ar fi de semnalat aici poate doar *Ucigașii de femei*, 1955, în regia lui Alexander Mackendrick). Abia după 1959 își va ocupa locul de drept printre actorii de frunte ai ecranului englez, manifestînd o predilecție specială pentru invenția comică aplicată pe un registru dramatic, care merge de la absurdul feroc la grotescul de inspirație li-vrescă.

Stanley Kubrick, regizorul care a lucrat cu el *Lolita*, 1961, și *Doctor Strangelove*, 1963, observa că ceea ce îl distinge de alți mari actori comici este „capacitatea sa de a transforma oribilul și grotescul în găselniță comică de neuitat. Plăcerea de-a apare de fiecare dată cu un chip nou, devenită acum vocație, vrînd nu atît să impresioneze cît să surprindă, invitîndu-te parcă cu bucurie ingenuă să-l afli acolo unde nici nu gîndești — iată-l pe Sellers, așa cum l-au cunoscut spectatorii în *Bătălia sexelor* (regia Ch. Crichton), *Millionara* (r: Anthony Asquith), *Nu te lăsa niciodată* (r: J. Guillermin), *Valsul toreadorilor* (r: J. Guillermin), *Domnul Topaze* (în propria sa regie), *Brațul nedrept al legii* (r: C. Owen), *După vulpe* (r: Vittorio De Sica), seria *Panterei roz* (r: Blake Edwards), *Petrecerea* (r: Blake Edwards) etc.

El — actorul considerat de unii „un cabotin satisfăcut de el însuși” — lansa profesiunea de credință a marelui actor de comedie: „trebuie să poată la fel de bine demonstra ce se ascunde în sufletul unei doamne centenare și în creierul unui mic elefant”. El este inspiratul comedian pe care același Stanley Kubrick îl definea cum nu se poate mai bine: „Cred că poate neîndoișor să joace roluri convenționale, dar adevăratul său geniu este să inventeze personaje grotești, pentru a scoate de aici momente de comedie pură. E adevărat că pornește de la voce, dar obține mult mai mult decît o simplă veridicitate verbală. E singurul actor, dintre cei pe care i-am întîlnit, care poate improviza cu adevărat. Improvizația este uneori utilă în repetiții, pentru a explora un rol, dar majoritatea actorilor se rătăcesc cu ocazia acestor repetiții dezordonate care îi duce în impas, în timp ce el, chiar atunci cînd nu este în formă, „după un anume timp, reușește întotdeauna să dibuie personajul și să se aprindă ca prin miracol”.

El — care ne-a părăsit definitiv într-o zi de iulie a anului 1980.

(Urmare din pag. 133)

soția fratelui său. Rezistă energic asaltului de tandrețe pe care acesta i-l face și nu ia inițiativa, decît atunci cînd află că, dacă pasivitatea va continua, consoarta va da divorț. Se sacrifică pentru ca să nu-i strice casa lui frate-său...

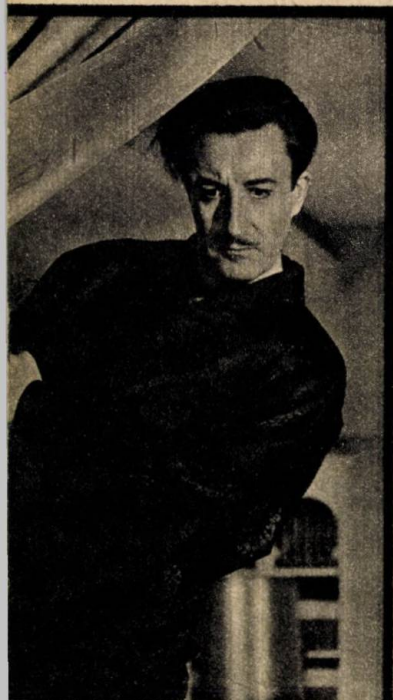
Cînd fină (**Nu vă aplecați în afară** ar fi un exemplu de ambiguitate și discretă metaforă jumătate kaffiană, jumătate cehoviană), cînd frustă și „accesibilă” (*Kojak la Budapesta*), ironia acestor filme e una care are o uimitoare putere: să se mire. Și asta e departe de a fi o calitate minoră a artei comice...

Ironia imblinzită cu strop de melancolie

În Uniunea Sovietică, comedia se desparte destul de clar în două ramuri: prima, comedia de actualitate, robustă, emanînd poftă de viață și fantezie comică, a doua, care pleacă de la ecranizarea marilor opere comice ale literaturii ruse: Gogol, Cehov etc., de o subtilă poezie și ascunsă melancolie, de un estetism fastuos și plin de subtile nuanțe.

Alunecînd ușor între miresmele unei lumi apuse, privită cu ironica candoare, filmele lui Nikita Mihalkov (*Șclava iubirii* și *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*) se constituie în două bune exemple pentru cea de-a doua categorie, deși tot aici am putea adăuga, la fel de bine, *Că-sătoria*, realizat după piesa lui Gogol, ori *Unchiul Vanja* al lui Mihalkov-Koncalovski. În toate, povestea alunecă pe nesimțite de la normal la comicul grotesc și mai apoi înaintează pe nesimțite către tragic.

În *Piesă neterminată...* micile avataruri ale unei vieți care merge de la nimic către nimic sînt orchestrate cu virtuozitate și sfîrșesc într-un fabulos crescendo tragi-comic, cu încercarea de sinucidere a eroului într-o apă care-i vine cu bunăvoință pînă la genunchi. Desigur, cu toată virtuozitatea filmică pe care Mihalkov o risipește pentru a obține efectul maxim din această „poantă”, umorul situației se situează la nivelul sensului. Această despărțire a comicului de faptă, de evenimentul imediat este una din caracteristicile principale ale teatrului lui Cehov, iar frații Mihalkov, în ecranizările lor, au păstrat această cheie de interpretare, aprofundînd-o cu mijloacele de expresie ale artei filmului.



Gustul pentru compoziții și deghizări
(Peter Sellers)

sus College”, începe să se facă cunoscut prin emisiunile sale lunare la B.B.C. concepute în manieră supra-realistă.

Paralel cu extinderea activității pe scenele de varietăți și platourile de televiziune — în special ca imitator

Mergînd pe linia acestei tradiții, în care ironia se cere îmbîlînzită cu un strop de melancolie, iar drama personajului ingenuu se conjugă poetic cu structurile sociale pe care le locuiește, întîlnim un film, astăzi aproape clasic, **Începutul** lui Gleb Panfilov, cu Inna Ciurkova. Este povestea unei tinere țesătoare, pasionată artistă amatoare, care printr-un concurs de împrejurări ajunge să interpreteze rolul loanei d'Arc într-un film artistic. Avem în fața ochilor cea mai extraordinară transformare a unei ființe din cîte ne-a oferit cinematograful pînă acum. Din femeia aceea banală, ca să nu spunem urîtă, răsar cu încetul un moment de demnitate și frumusețe. În clipele în care e loana d'Arc, eroina noastră este, și ca femeie și ca om, irezistibilă. Numai că nu poți fi toată viața loana d'Arc. Și de aici trecem cu povestea către filiera comică, dar de un comic îngîdurat și nu rareori trist, căci ce poate fi mai trist decît să treci pe lîngă imensul afiș care te reprezintă nu numai în rolul vieții tale, dar și în cea mai bună ipostază care există înlăuntrul ființei tale, și nimeni să nu te recunoască, nici măcar să bănuiască că cetățeanca care trece alături pe stradă este aceeași persoană cu cea de pe afiș.

Ridem nu pentru că ceea ce se întîmplă e prea vesel, ci pentru că naivitatea, puritatea și candoarea Ciurkovei plutesc parcă pe deasupra lumii, formează un univers paralel, o planetă a cărei emisferă se intersectează rareori cu a noastră. Zîmbetul cu care urmărim filmul e unul cu care răzbunăm nedreptatea... sau, mai exact, neputința sorții de a ține pasul cu asemenea minunate ființe.

Tainele unei comori: vorba de duh a românului

Există un anume grad de sfătoșenie, o latură morală implicată în fiecare vorbă de duh a românului. Spiritul lui comic, viu și gata mereu să iasă-n față, ca în puține alte părți, ne comunică o umanitate profundă, atenta și severă cu sine, știind în același timp să se bucure, să tindă neobosit către acea latură a firii care întregeste atît de frumos viața și care este veselia. Nu știu cît de complet a reușit pînă în clipa de față filmul românesc să pătrundă în tainele acestei comori pe care suflul neamului știe s-o păstreze atît de bine, dar cert

este că încercări au fost, iar unele dintre ele cît se poate de lăudabile.

Cronologic, și nu numai, **Noaptea furtunoasă** a lui Jean Georgescu după I.L. Caragiale stă în fruntea listei. De altfel opera marelui clasic a influențat, aș spune, pentru o anume perioadă, chiar monopolizat, umorul din cinematografia noastră. Analitic și dinamitar, radical, dar știind să facă mereu cu ochiul din spatele personajelor, generos cu situația comică și profund cu psihologia ironică a personajelor, Caragiale stă la baza a aproape unei duzini de filme inspirate de cele cîte a scris. Dintre acestea, pelicula **Două lozuri**, realizată de Gh. Naghi după un scenariu de Jean Georgescu și avîndu-l pe Grigore Vasiliu-Birlic protagonist, merită a fi amintită cu osebire. Satira și efectele indirecte ale psihologiei sînt etalate punct cu punct în această lucrare care, prin fidelitate, poate fi socotită aproape de spiritul caragialesc.

În aceeași modalitate în care anatomia caracterologică se sprijină pe satira socială, iar hazul de situație pe mecanismul psihic, demontat și scos la lumină, realizează Mircea Danieluc o comedie din actualitate, considerată aproape de unanimitatea criticii cel mai bun film al anului 1981: **Croaziera**. Fresca socială care începe cu o ironie blindă și aparent benignă se transformă cu încetul, prin acumulări și răsturnări de perspectivă, într-un soi de comedie în care seriozitatea personajelor ne face să zîmbim, severitatea să ridem, iar suferința ne stîrnește fără dubiu hohotele, ca în scena în care conducătorul expediției pe Dunăre transformă o banală încercare de adulter într-un scandal de familie care amenință să ia proporțiile catastrofei definitive. În armătura comică, intră tot atîtea refulări, tabu-uri psihice și sociale cît la oricare personaj ori situație din Caragiale. În **Croaziera**, ne aflăm cu desenul narativ foarte aproape de un exemplu clasic.

Un al doilea tip de comic îl descoperim împrăștiat în scenariile lui Titus Popovici, deși el nu se coagulează decît în **Actorul și sălbaticii** și **Operațiunea „Monstru”**, ambele datorate regizorului Manole Marcus. Este un comic foarte exact, al cărui mecanism se bazează pe spontaneitatea actorului și perplexitatea celui care privește. Umorul vine de la bunul simț al țaranului, așa cum este el întruchipat de Ciubotărașu în **Columna**, care are



O mare școală de comedie și două dintre reprezentantele ei: Liubov Orlova în *Toată lumea cîntă, rîde și dansează* și Elena Solovej în *Sclava iubirii*



ca obiecție principală asupra apeductelor nu că ar fi greu de construit, ci că nu duc decât apă și nu vin; sau de Sandu Sticlaru în **Setea**, strigând în urma jandarmului alungat din sat un „Adio, mă”, de tot dragul; și excelent finalizat de personajul Ipu, interpretat de Amza Pellea, care cere să vadă cum va fi înmormântat de la cea cărora le vinde o marfă cel puțin fără preț, viața. În primele două pelicule amintite, Toma Caragiu dă viață la două personaje antologice: Caratase — simbol al celui care a fost Constantin Tănase — și directorul pasionat de pescuit din (**Operațiunea „Monstrul”**).

În marja acestui umor de sorginte folclorică, se situează și **Toamna și iarna bobocilor** după scenariul lui Petre Sălcudeanu și regia lui Mircea Moldovan.

Tot în lumea satului sînt plasate și cele mai izbutite producții ale unui cunoscut și reputat comediograf al filmului nostru: Geo Saizescu. Realizîndu-se majoritatea filmelor în colaborare cu un scenarist atît de prestigios, cum este D.R. Popescu, regizorul împămîntănește pe teritoriul filmului comic românesc un nou personaj, olteanul cel șugubăt al cărui interpret ideal s-a dovedit a fi Sebastian Papaiani. De la **Un suris în plină vară** pînă la **Păcală**, celebru și așa, dar devenit arhicunoscut după lansarea peliculei povestindu-i isprăvile, figura lui Papaiani e aproape un sinonim al acestui gen de comedie practicat de Geo Saizescu.

De un comic special, nu mai puțin răsîndit, sînt filmele lui Ion Popescu Gopo. După recunoașterea universală pe care Omulețul său a căpătat-o prin intermediul desenelor animate, au urmat o serie de filme artistice cu actori, parodii și parabole ale unor mituri și povești dintre cele mai cunoscute, de la isprăvile lui Harap Alb la cele ale unui Faust rătăcit în secolul XX și ajungînd pînă la ultima feerie muzicală, **Maria Mirabela**, nu înainte de a fi trecut prin Povestea porcului devenită **Comedie fantastică** ș.a.m.d.

În linia musicalului, a feeriei, dar și a observației sociale în care zîmbetul și lirismul își dau atît de bine mîna, trebuie să evidențiem filmele Elisabetei Bostan, de la seria celebră cu **Năică** și pînă la **Veronica**, eroina a două musicaluri pline de savoare și invenție comică. În plină actualitate a genului și a repertoriului ne situează, în fine, pelicula care a încununat, în stagiunile precedente, filmografia regizoarei:

Farmecul discret
al umorului galic:
Jurnalul unei cameriste
(cu Jeanne Moreau)



Mama, inspirat de povestirea lui Ion Creangă, „Capra cu trei iezi”.

Un ideal de slujit și de apărut

Sigur această privire de ansamblu, cu multe hiatusuri și inerente simplificări, nu este de natură să satisfacă pe deplin nici pe autor și, poate, nici pe cititor. Am încercat însă să surprindem cît mai sugestiv și aproape de realitate chipul unui univers de care omul contemporan, fie că e conștient, fie că nu, e foarte legat.

Ironia, umorul, hazul, satira, gluma, într-un cuvînt comicul, au devenit în universul social prezent, atît de complicat și cu implicații atît de neașteptate, au devenit zic, pentru omul zilelor noastre, surse ale unui compor-

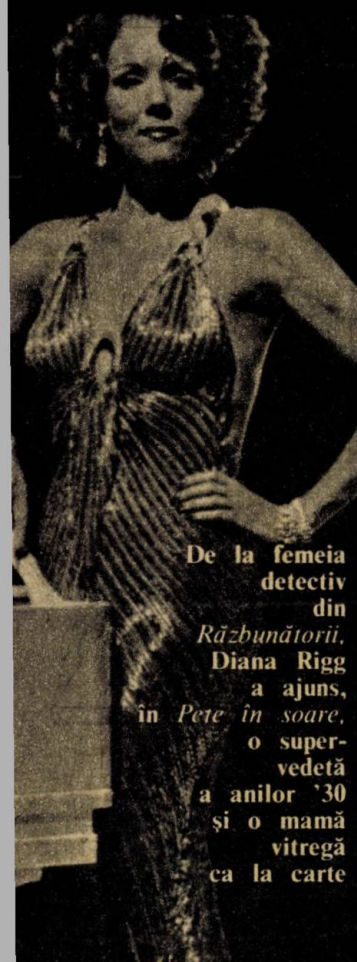
tament firesc, adaptat la necesitățile înconjurătoare. Am putea spune că, pentru lumea modernă, risul este o problemă de antropologie, în primul rînd. Nevoia omului de distracție, de ris ori zîmbet, nu este dovadă de superficialitate, cum ar putea să pară la prima vedere, ci o modalitate, cît se poate de eficace, și la îndemîna oricui, de păstrare a unor calități sufletești de importanță vitală. Cum am mai putea fi generosi, cum am mai putea visa, imagina, crea, iubi, cum am mai putea înțelege pe cei din jur, fără această calitate atît de neabgată în seamă, dacă nu chiar hilită calitate, de a avea umor?

Filmul, artă a secolului și oamenilor care-l locuiesc, va avea de aceea în comedie nu numai un univers de cucerit și arătat, dar și un ideal de slujit și apărut.

Dan STOICA

Se poartă „retro“

Moda filmelor retro este departe de a fi apus. Una dintre cauzele menținerii trecutului apropiat în atenția prezentului cinematografic este în special plastica, costumația și interiorurile anilor '20, '30... O ultimă premieră pe ecranele londoneze, *Pete în soare*, cea de-a patra ecranizare după Agatha Christie, a producătorilor Brabourne și Goodwin — care este totodată cel de-al treilea film britanic readucând în atenția spectatorilor pe faimosul detectiv belgian Hercule Poirot (pentru a doua oară în interpretarea lui Peter Ustinov) — a fost, spune critica, „încă unul dintre acele filme puse în valoare și chiar salvate de o viitoare uitare datorită scenografului Anthony Powell. Nume înconunat cu trei Oscari pentru costumele la *Călătorii cu mătușa mea*, *Moarte pe Nil* și *Tess*. „Am ales anul de referință 1937 și am studiat toate revistele „Vogue“ și fotografiile cunoscutului Horst, încercând să recreez imposibila perfecțiune și strălucire a acelor ani, folosind multe efecte de alb pe alb. Am găsit în stilul interpreților, nicio dată nu-mi imaginez costumele în afara actorilor, o sursă de inspirație, căci ei erau Diana Rigg, Maggie Smith, James Mason și Peter Ustinov“.



De la femeia
detectiv
din
Răzbușătorii,
Diana Rigg
a ajuns,
în *Pete în soare*,
o super-
vedetă
a anilor '30
și o mamă
vitregă
ca la carte

comici
vestiți ai
ecranului



**Alberto Sordi: „Nu
am nici o simpatie
pentru personajele
pe care le interpre-
tez! Dimpotrivă!“**

S-a născut la Roma, la 15 iunie 1919. Studii neterminate la Academia de artă dramatică din Milano. Încă de tânăr, intră în compania teatrală condusă de vestitul actor Ermete Zacconi. Emisiuni de radio, spectacole de music-hall. Execută dublajul filmelor cu Oliver Hardy difuzate în Italia. Debutază în film cu *Prințesa Tarakanova*, în regia lui Feodor Ozep și Mario Soldati (1938), atrăgând atenția asupra sa abia în 1950, cu filmul lui R. Savarese *Mamă, ce impresii!* Dar își câștigă notorietatea numai după 1952, odată cu apariția în filmele lui Federico Fellini: *Șelcul alb* și *I vitelloni*, când avea 14 ani de carieră cinematografică și apăruse în 22 de roluri.

Dezbăindu-se de experiența comediiilor comerciale din anii '40 — cu tot balastul de recuzită facilă și efect sigur la public — nu beneficiază totuși de experiența primelor filme neorealiste realizate de De Sica și De Santis, Visconti sau Rossellini, Germi sau Lattuada (cu acesta din urmă a colaborat o singură dată, la filmul *Crima lui Giovanni Episcopo*).

Drumul spre universul „italianului mediu“, care va deveni obiectul permanent al ironiei și compasiunii sale de mai târziu, îl găsește prin comedia lentă care a marcat debutul în cinema al lui Federico Fellini: *Șelcul alb*. Un idol adulat de cuconițele Italiei, un prinț coborât din poveștile cu iz oriental, pentru a tulbura mințile înflăcărâte ale fetițelor neprihănite — așa ni-l prezintă Sordi pe eroul său, pentru ca imediat să ne surprindă prin dezvăluirea unui alt personaj pe care imaginea primului îl masca cu grație: un Don Juan de provincie, vulgar și ipocrit, abuzând, cu haz, firește, de naivitatea victimelor ce s-au lăsat „seduse“ de aparența aureolată de mister a „șelcului“ din poveste.

În filmul următor, „vitelloni“-ul lui Sordi — o compoziție în care actorul reduce și mai mult din mijloacele gestice și temperamentale altădată copios etalate — dobândește forță de caracterizare. Nimicnicia elanului sufletesc se exteriorizează printr-un registru interpretativ acut satiric.

Paralel cu creșterea popularității sale, Sordi începe să selecteze cu grijă rolurile și colaborările. Astfel îl vom găsi lucrând în compania lui Eduardo de Filippo, Nanny Loy, Luigi Zampa, Francesco Rossi, Vittorio De Sica, Dino Risi, Luigi Comencini, Mario Monicelli, Elio Petri etc. Personajele interpretate — fie că e vorba

de Alberto Innocenzi din *Cu toții acasă*, cu instinctul său de conservare ce-l ajută să escamoteze grozăvia războiului, de Silvio Maniozzi din *Viața grea*, eroul lui Dino Risi care bravează primejdiile sau eroul tragic-comic Giovanni Alberti, din filmul lui De Sica *Miracolul economic* —

**L-a demolat
pe Rudolph Valentino
(Alberto Sordi)**



sînt trepte spre constituirea celui inimitabil personaj cu care și-a asigurat un loc de cinste în rîndul marilor comici ai filmului european. Între amărăciune și inocență, bravură și melancolie, eroul său ne subjugă cu candoarea unui temperament mediteranean. „Nu am nici o simpatie pentru personajele pe care le întrușchez. Dimpotrivă!“ — spunea el cîndva. Așa să fie oare? Sau să descifrăm în această declarație ironia subtilă a interpretului care-și iubește la nebunie „macaronarii“ pe care-i interpretează?

replici și dialoguri

Gagul verbal ieri și azi

Groucho e o poreclă și înseamnă Morocăniță. Woody e un pseudonim artistic și înseamnă Lemnos.

Groucho a avut încă patru frați cu care a jucat. Woody a fost de la început singurel.

Groucho a făcut comedii burlești adresate marelui public al anilor '30—'40, comedii care astăzi au devenit teme de studiu pentru intelectuali rafinați. Woody a făcut comedii cerebrale adresate unui public rafinat și rarefiat al anilor '60—'70, comedii care tind azi să fie imbrățite de masa largă a spectatorilor.

Groucho avea umorul decontractat, parcă pentru a contracara dramatismul unei epoci bintuite de crize și războaie. Woody ne oferă sub glazura glumei aluatul amăru și sâstisit al societății de consum.

Și Groucho și Woody au utilizat gagul vizual, dar au mizat mai ales pe cel verbal.

Din cremenea lui Groucho Marx și din amnarul lui Woody Allen au țâșnit replici-scînteii care fac epocă în cinematograf. Cîteva mostre:

Groucho Marx

- Soțul meu a murit.
- Aș... și-a găsit un pretext.
- Am fost cu el pînă în ultima clipă.
- Atunci nu-i de mirare că a dat ortul popii.
- L-am ținut în bațe și l-am sărutat.
- A, atunci e crimă.
- Vă caută un domn cu mustața neagră.
- Spune-i că am și eu una.

— Eram în Cipru, stăteam pe malul mării și mă uitam dincolo de ea pe tarmul turcesc. Se vedeau acolo niște luminițe: erau lanternele muncitorilor de la minele de halva.

— Stimată domnule director, prin aceasta vă rog să primiți demisia mea din clubul pe care cu onoare îl conduceți. Nu pot face parte dintr-un

club care acceptă ca membri oameni de teapa mea.

Primit scrisoarea dvs. stop. Am ars-o imediat, stop. Prefer să nu port corespondență cu persoane pe care nu le văd la față. Stop. Aș intra în detalii dar secretara mea are întâlnire stop. Cu mine Stop.

Groucho: Ce formă are pămîntul?

Harpo: Habar n-am.

Groucho: Ce formă au butonii mei de manșetă?

Harpo: Pătrați.

Groucho: Nu aștia de fiecare zi. Aia de duminică.

Harpo: Rotunzi.

Groucho: Ei, ce formă are pămîntul?

Harpo: Rotund duminică, pătrat în timpul săptămîinii.

Iubite domnule director, în semn de profund devotament, noi cei care lucrăm pentru dumneavoastră, v-am cumpărat un cadou. Nu știu exact ce e. L-au luat colegii. V-aș sfătui însă ca, înainte de a-l deschide, să-l scu-fundați într-o cadă plină cu apă.

Către redacția revistei „Confiden-tial”.

Domnilor, dacă veți continua să pu-blicați calomnii atît de odioase la adresa mea, mă voi vedea obligat să nu mai îmi reînnoiesc abonamentul.

Woody Allen

Într-un restaurant, două femei în vîrstă stau la o masă. Una spune: „Ce proastă e mîncarea asta!” Cealaltă re-plică: „Și pe deasupra mai e și puțină. Așa e și viața. Plină de mizerie și de singurătate, de suferințe și de nenor-ocire și pe deasupra mai e și foarte scurtă.”

Am urmat o școală de profesori in-terizați mintal. La sfîrșitul anului, am rămas repetent pentru că eram prea scund ca să fac parte din echipa de sahiști.

Cel care nu va muri nici de robie, nici de foame, va muri de ciură. Atunci ia ce bun să te mai bărbie-rești?

Cu siguranță că există o lume de apoi. Întrebarea este: o fi departe de centrul orașului și pînă la ce oră e deschisă.

Într-o seară, m-am întors acasă și cînd am intrat în dormitor am găsit o molie care îmi mîncase haina-sport. Zăcea pe podea. Îi era greață și din gură îi atîrna o bucată de mîneacă. I-am dat o pereche de șosete maro și i-am spus: „la una acum, și pe cea-laltă peste o jumătate de oră”.

Ieri mă plimbam fără țintă pe stradă cînd am văzut o fată superbă. I-am strecurat în buzunar cheia de la apar-tamentul meu. Cînd am ajuns acasă, după 20 de minute, îmi dispăruse ma-sina de scris.

Un respiro în ceea ce un critic al nostru numea:
„îuțirea de sine” (Groucho Marx în *Supa de rață*)



comici
vestiți ai
ecranului



Stan și Bran: O mitologie a umorului, la școala căreia au crescut generații întregi de cinefili de pe toate continentele

Fără ei lumea ar fi fost mai săracă. Lansați în 1926 de Hal Roach în studioul său din Culver City (primul lor film se intitula **Pune-l pantalonii lui Philip**), Laurel și Hardy au devenit curind cel mai celebru cuplu de comedieni din istoria filmului.

„Îmi place să privesc oamenii — spunea cîndva Oliver Hardy. Cîteodată sînt întrebati cum am născocit tipurile umane pe care le jucăm în filmele Stan și cu mine. Poate unii cred că noi doi nu sîntem ca ceilalți oameni. Știu că părem mai prostănaci decît alții, dar lumea e plină de Laurel și Hardy. Totdeauna cînd călătoresc, am și acum obiceiul să stau în holul hotelului, privind la oamenii care trec — și pot să vă spun că văd mulți Laurel și Hardy. La fel îi vedeam în hotelul condus de mama, cînd eram copil: individul încrezut, căruia nu i se întîmplă nimic rău și istețul, care este mai prostănac decît primul, dar nu-și dă seama.

O lume plină de Laurel și Hardy —

iață o idee surprinzătoare căreia ei — acest inimitabil tandem care a existat efectiv timp de 29 de ani — au reușit să-i dea credibilitate. Dar cine sînt acești doi mari comici?

Arthur Stanley Jefferson (născut la Ulverston-Lancashire, în Anglia, la 16 iunie 1890, dispărut la 23 februarie 1965, la Santa-Monica în California), cunoscut mai tîrziu sub numele de Stan Laurel sau simplu Stan, și-a început cariera artistică la 16 ani, ca dansator, acrobat, mim și clown în spectacole de music-hall și circ. Este angajat în vestita trupă de pantomima condusă de Fred Karno, avînd ocazia să-l dubleze într-un număr pe Chaplin. În Statele Unite, părăsește teatrul pentru cinema, turnînd primele sale scurt-metraje pentru „Universal” cu Carl Laemmle. Aici îl descoperă întreprinzătorul Hal Roach, părintele de fapt al tandemului.

Oliver Norville Hardy (Atlanta — Georgia, 18 ianuarie 1892 — dispărut Burbank — California, 7 august 1957), numit pe scurt Oliver, iar la noi

Bran, aduce în tandem experiența unui student la secția de canto a Conservatorului din orașul natal. După ce va turna cîteva serii de scurt-metraje comice pentru „Vita-graph” sau westernuri pentru firma „Fox”, obține celebritatea în comedile de tip slapstick realizate alături de Stan Laurel.

Ideea tandemului se bazează pe o unitate contradictorie, nu numai între cei doi parteneri, dar și a fiecăruia în raport cu sine: ei sînt nevoiți să acționeze împotriva firii lor, cele mai nevinovate inițiative îi aduc în pragul unor catastrofe din care se salvează cu aceeași ingenuitate cu care intraseră. Creatori de gaguri celebre, zestre neprețuită a oricărui cinefil infocat, precum răsucirea cravatei sau privirea lungă a lui Hardy spre aparat, exprimînd perplexitate și decepție sau plînsul lui Stan — ei le-au purtat cu ei... în **Legiunea străină**, în **Vestul sălbatic** sau în **Tara Jucărilor**, fie că erau **țigani**, **contrabandiști**, **filii deșertului**, fie eroi **fără vole**, **aviatori** sau **studenți la Oxford**, sau **vînzători de brazi** — alcătuiind o mitologie a umorului la școala căreia au crescut generații întregi de oameni de pe toate meridianele. Probabil că acesta este motivul pentru care pe fațada unei clădiri publice dintr-un oraș din centrul Chinei a fost expusă o pictură reprezentîndu-i pe cei doi comici, realizată pe înălțimea a trei etaje. Același motiv a determinat Vaticanul — atunci cînd a primit în dar din partea Franței un emițător de televiziune — să-și inaugureze programul cu un film cu Laurel și Hardy. Churchill se relaxa la filmele lor, iar despre mareșalul Tito se știe că deținea o importantă filmotecă cu comedile lui Stan și Bran.



Rareori, între Stan și Bran apare un al treilea interpret. Dar chiar atunci cînd sînt singuri, cei doi presupun existența unui partener tutelar: publicul spectator



Procesul Chaplin.

Un dosar mereu deschis

„Pentru
sute
de milioane
de oameni
de pe planetă
Charlot
este un erou
așa cum
au fost
pentru
alte civilizații,
Ulisse
sau Roland“
(*André Bazin*)

Probabil că despre nici unul din personajele ecranului nu s-a vorbit atât de mult ca despre Charlot. Despre Chaplin, autorul lui, nu mai puțin. Dacă e nevoie undeva de o imagine emblematică a celei de-a șaptea arte, e folosită adesea tocmai cunoscuta siluetă a omulețului cu baston și melon, cu mersul său inconfundabil.

Dar, ca orice operă mare, cu reverberații în timp, filmele lui Chaplin continuă să dea la iveală paradoxuri. Unul dintre ele ar fi acela că Charlot, personaj într-adevăr de neuitat, se dovedește — la o analiză aplicată — a nu ține neapărat de „specificul cinematografic” și a avea un caracter mai curînd... literar! Figura invocată de atîtea ori pentru a reprezenta arta a șaptea se pare că nu a folosit din mijloacele cinematografului decît posibilitatea unei largi difuziuni în masă și nu ceea ce specialiștii înțeleg a fi cel mai propriu artei filmului.

Cum ar fi arătat cea de-a șaptea artă fără Chaplin? se întreabă unii. E o întrebare poate absurdă, dar ca orice reducere la absurd, putînd releva un adevăr.

Fără Chaplin, arta ecranului ar fi fost mai săracă, mai puțin consistentă, mai puțin cunoscută, dar în esență aceeași... sună uneori răspunsul.

Un alt paradox ar fi acela că, deși s-a

scris atît de mult despre el, deși au fost publicate volume despre viața lui (povestită și de alții și de el însuși), „dosarul Chaplin” s-a deschis tîrziu, odată cu primele retrospective complete ale operei sale. Pentru că e un lucru cunoscut: filmele au fost ținute sub cheie de autor, singurul care a dispus în timpul vieții de difuzarea lor.

„Domnule Chaplin, — întreba patetic în '69 revista franceză „Cinéma”, într-o scrisoare deschisă — de ce vă ascundeți comorile? Cine a pomenit ca Rembrandt sau Van Gogh să-și ascundă pinzele în pivniță? Se pot imagina Beethoven sau Mozart interzicînd să li se cînte simfoniile? Luați seama, domnule Chaplin, băieții și fetele de azi cunosc doar cîteva filmele din zecile pe care le-ați făcut. Ei, cărora le mărturisim entuziasmul nostru, s-ar putea să răspundă într-o zi: „Chaplin? Nu-l cunosc...”

Vă propunem, deci, cîteva fișe din „dosarul Chaplin”, pledoarii pro sau contra, mărturii, în „procesul” mereu deschis pe marginea moștenirii marelui creator.

O facem gîndindu-ne, mai ales, la tînele generații, care s-ar putea să nu cunoască din arsenalul lui Charlot decît... pălăria și bastonul.

Roxana PANĂ

Louis DELLUC: Masca lui Chaplin are pentru cineaștii aceeași importanță ca masca lui Beethoven pentru muzicieni

«Pentru un creator de cinema, masca lui Charlie Chaplin are aceeași importanță ca masca tradițională a lui Beethoven pentru un muzician. Sper că această declarație îi va elimina automat pe criticii inutili și că vom răzbi între noi, oameni capabili de a se înțelege fără prea multe explicații.»

Huster KEATON: Nu mi-a trecut niciodată prin minte că Chaplin ar putea să fie proclamat cel mai mare artist al tuturor timpurilor

«Nici un artist comic nu a fost atît de mult adulat în toată lumea, ca Chaplin în nîi de început. Copiii de pe străzile orașelor și orașelelor în cele cinci continente imitau mersul „nouă-fă-

ra-un-sfert”, zîmbetul și gesturile lui. Purtau ghetă ca ale lui, își puneau cremă de ghetă pe buza de sus ca să-și facă mustață ca Chaplin. Lîneau pe după colțuri și-și potriveau gambeta cu gesturile micului vagabond, încercu să facă trucurile pe care le făcea el cu bastonul de bambus. Cinematografele din toată lumea organizau nesfîrșite concursuri Charlie Chaplin. Publicul le cerea asta. Nu este prea greu de înțeles. În forma sa cea mai bună, și Chaplin a rămas vreme îndelungată în forma cea mai bună, el a fost cel mai bun actor de comedie care a existat vreodată.

Mi-am dat seama de talentul lui Charlie Chaplin încă de prima dată cînd l-am văzut într-un scheci de vodevil: **A Night In An English Hall**. Trebuie să mărturisesc însă că nu mi-a trecut niciodată prin minte că, într-o zi, avea să fie proclamat cel mai mare artist al tuturor timpurilor.

Unul din motivele pentru care l-am subestimat pe Charlie a fost, cred, faptul că existau atunci atîția comici, de primă clasă. l-am văzut pe toți, am jucat în vodeviluri cu toți. Pe vremea aceea, Charlie nu mi se părea mai hazliu decît Will Rogers, Wille Collier, Bert Williams, Frank Tinney și alți cîțiva.

Am fost întotdeauna nedumerit, mai tîrziu, cînd lumea vorbea de asemănările dintre personajele pe care Charlie și cu mine le jucam în filme. Pentru mine, exista o deosebire fundamentală, încă de la început. Vagabondul lui Charlie era leneș, avînd filozofia unui leneș. Era simpatic, dar fura imediat ce avea prilejul. Micul meu personaj era un lucrător și era cinstit. Să spunem, de exemplu, că amîndoi își doreau un costum de haine pe care îl văzuseră în vitrina unui magazin. Vagabondul lui Charlie l-ar fi admirat, s-ar fi căutat prin

buzunare, ar fi scos un bănuț, ar fi dat din umeri și ar fi plecat, sperînd că va avea noroc a doua zi și va avea bani să-l cumpere. Ar fi furat banii, dacă nu i-ar fi găsit în alt fel. Dacă nu, ar fi uitat cu totul de costum. Micul meu individ s-ar fi oprit și el, ar fi admirat costumul și, dacă n-ar fi avut bani să-l cumpere, nu s-ar fi gîndit nicio dată să fure ca să-l capete. În schimb, ar fi început să se gîndească cum ar putea să cîștige ceva în plus pentru a-l plăti.

Acum, comediiile făcute de Chaplin, Lloyd, Harry Langdon și de mine au căpătat tot felul de lauri. Au fost numite opere clasice ale ecranului, capodopere ale artei comice. Toate acestea sînt foarte măgulitoare, dar m-au surprins. Intotdeauna m-am străduit să fac lumea să rîdă. Atît și nimic mai mult. Ca oricare altul, mă bucur să mă aud numit un geniu. Dar nu pot lua acest lucru în serios. După cîte știu, nici Harold Lloyd nu o face. Singurul dintre noi care a ascultat și a acceptat rolul de geniu intelectual pe care i l-au atribuit criticii, a fost Chaplin. Bănuiesc că multe dintre necazurile în care a intrat au început după ce a citit că este un „autor satiric sublim” și un artist de prima mînă. El a crezut fiecare cuvînt și a încercat să trăiască și să gîndească în consecință.”

Jean EPSTEIN: El a instaurat dictatura vedetei.

«Charlot este de departe prima mare figură internațională a ecranului: prima în dată de apariție, în universalitate, în adevăr psihologic, în forța și calitatea de a emoționa. Charlot este eroul inadaptării la această viață civilizată, ale cărei constrîngerii, ce sporesc neîncetat, apasă din ce în ce mai greu asupra individului, în așa fel încît astăzi, rămîn destul de puțini oameni care să nu fie sensibili la tragi-comicul dezacord dintre fantezie-necesitate individuală — și regulă, necesi-

tate a colectivității. Exact contrariul unui nevrozat prin refulare, Charlot, inocent rebel, se arată incapabil să-și cenzureze poezia catastrofică ce-l stăpînește. Prin aceasta, el e, în mod deplorabil, sănătos și moral, scandalos de natural și de sincer. Tipuri ca Tristan, Isolda, Othello, Harpagon, Cyrano par poate mai constante lăuntric, mai ome-nești, mai durabile, fiind mai puțin legate de actualele condiții de existență. Charlot este însă un copil al acestui secol, un René populist, un Werther propriu unei epoci mecanizate și gangsterizate, epocă împotriva căreia el protestează, dar fără de care el n-ar fi fost.

Spunem mult mai des, Charlot decît Charlie Chaplin, confundăm ușor simbolul cu autorul-actor care l-a inventat, l-a incarnat și l-a

trăit timp de o viață. Aceasta confuzie, perfect explicabilă, dă naștere cuplului Charlot-Chaplin, mit-om, creatură-creator, cuplu ce constituie în mod esențial ceea ce se cheamă o vedetă, în acest caz cea mai mare vedetă a ecranului, cea mai iubită. De unde o altă confuzie, aproape tot atît de răspîdită, deși discutabilă, care consideră filmele lui Charlot niște capodopere ale artei cinematografice și pe Chaplin unul din cei mai excelenți minui-tori ai noului limbaj al imaginilor.

Chaplin a adus, fără în-doiială, dramaturgiei celei de-a șaptea arte personajul Charlot, care prin popularitatea sa a contribuit la succesul general al spectacolului cinematografic. În același timp, Charlot-Chaplin instaurează dictatura vedetei pe



Toată lumea a fost indignată cînd Chaplin s-a căsătorit pentru a șasea oară! la vîrsta de 54 de ani cu Oona O'Neill (18 ani!) fata marelui dramaturg Eugene O'Neill. În ciuda pronosticurilor, au urmat „34 de ani de fericire” (cum declară Chaplin) și 8 copii, dintre care unul născut în 1962 (Clanul Chaplin) în locuința lor de la Vevey, în Elveția)

ecran. Acest regim despotic are părțile lui bune și rele: dacă se dovedește a fi propice dezvoltării comerciale a cinematografului, el poate dauna deseori calității pur cinematografice a unor filme, realizate în scopul principal de a pune în valoare un actor, considerat mijloc și scop al artei. Acest regim de vedetă atinge culmea tiraniei și a defectelor sale atunci când actorul principal este în același timp autorul și realizatorul filmului. Toți actorii de un anume rang au fost cel puțin tentați de acest cumul de puteri și întotdeauna s-a putut constata — cu o excepție, Chaplin — că acțiunea totalitară a interpretului ducea la opere poate rentabile, dar de valoare artistică mediocră sau nulă. Numai calitatea ne-pereche a personajului chaplinian, forța adevărului

său dramatic i-au permis să fie, subordonându-și totul, suflul producțiilor sale admirabile.

Trebuie să recunoaștem în același timp că Charlot se slujește de cinema fără a se preocupa să-l servească la rîndu-i. Mim uimitor, dar adesea prea fin pentru optica circului, a music-hallului, a teatrului, Chaplin a găsit în cinema instrumentul care-i permitea să se plaseze întotdeauna la distanță de public, exact distanța cea mai bună pentru ca toți spectatorii să poată urmări întreaga minuție a jocului său. Subtilitatea acestui joc nu merge, de altfel, pînă la a cere gros-planul; de aceea nici nu cunoaștem un gros-plan al lui Charlot. Această facultate de a mobiliza rampa pentru a o trece mai ușor, nu este poate tot ceea ce a înțeles Chaplin

din cinema, dar e tot ce a utilizat... Despre mișcare se poate spune tot atît de puțin. În lucrarea sa despre Charlot, Pierre Leprohon notează: „Chaplin nu folosește niciodată — sau aproape niciodată — filmarea mobilă.” Chaplin pare să ignore că cinema-ul este înainte și după toate, întotdeauna, pictura unei mișcări; mișcarea unui obiect, a unui obiectiv, mișcarea luminii, mișcare în spațiu și timp. Ne întrebăm dacă legea fundamentală a fotogeniei, de unde decurge tot sistemul cinematografic, n-a rămas o necunoscută pentru Chaplin, care, chiar în **Opinia publică**, unde se găsea eliberat de grija de a respecta limitele impuse de propriul său personaj, n-a știut să schimbe nimic din platitudinea inveterată a stilului său.

Creîndu-l pe Charlot, Chaplin a adăugat figurilor de legendă un personaj extrem de reprezentativ pentru tragicul uman, dar Charlot, pentru a se face cunoscut oamenilor, mai mult a profitat de expresia cinematografică, decît a contribuit la perfecționarea ei.”

René CLAIR: Dacă Chaplin n-ar fi existat, cinematograful ar fi fost același. Dar noi n-am fi fost aceeași. Ne-ar fi lipsit un prieten.

«Dacă Chaplin n-ar fi existat sau dacă în decembrie 1913 el n-ar fi călcat pragul Studiourilor Keystone, dacă n-ar fi făcut niciodată film, fără îndoială că cinema-ul în ansamblul său, așa cum îl cunoaștem, ar fi fost același, căci opera lui Chaplin este atît de profund originală, în-cît abia este legată de evoluția artei pe care a ilustrat-o. Industria gigant ar fi răspîndit în lume același torent de imagini, aceiași eroi stereotipi s-ar fi oferit mulțimilor. Dar **noi**, noi n-am fi fost chiar aceiași, identici cu ceea ce sîntem azi. ne-ar fi lipsit un prieten, ne-ar fi lipsit acest dialog care s-a stabilit confi-



dențial între noi, adică între el și milioane de oameni, anonimi, între oameni, cum spunea Delluc, capabili de a se înțelege.

...Eterna răsturnare a valorilor! Astăzi e de bon-ton în anumite cercuri să subestimezi opera lui Chaplin și chiar pe autor. Fie că memoriile sale i-au pricinuit mult rău, fie că ciudașii și modul său de existență nu se acordă cu vagabondul pe care l-a creat... Originalitatea lui Chaplin s-a atenuat cu timpul. Se întâmplă la fel cu toți marii creatori, ale căror invenții au fost asimilate atât de puternic de cei care i-au urmat, încât s-au vulgarizat, sfârșind prin a face figură de locuri comune. Recent a fost „descoperit”, cu mare bucurie, Buster Keaton, pe care tinerii nu-l cunoșteau sau îl cunoșteau prea puțin. Dar să presupunem că toate filmele lui Keaton au fost văzute și revăzute de mult timp de către obișnuiții cinematecilor și că se descoperă deodată opera lui Chaplin, pînă atunci necunoscută. Ce strigăte de entuziasm s-ar auzi!»

Jean COCTEAU: Ce limbaj este acesta? Este limbajul cel mai viu, care izvorăște din cea mai arzătoare dorință de a comunica

«Norocul — pe care poeții îl cunosc sub un alt nume — ne-a azvîrlit împreună pe un vechi cargobot japonez, care transporta marfă în marea Chinei, între Hong-Kong și Shanghai.

Charlie Chaplin este la bord. Asta este o veste amețitoare. Mai târziu, Chaplin va spune: „Adevăratul rol al operei cuiva este să înlesnească unor prieteni ca noi eliminarea preliminarilor. Noi ne-am cunoscut dintotdeauna”. Vă puteți imagina inocența, violența și prospețimea impactului acestei extraordinare întâlniri de care numai horoscoapele noastre erau răspunzătoare. Întîlneam un mit în carne și oase. Eu nu vorbeam englezește, Charlie nu vorbea franțuzește. Și cu toate astea, am

stat de vorbă fără nici o dificultate. Ce se întâmpla? Ce limbaj este acesta? Este limbajul viu, cel mai viu dintre toate, care izvorăște din dorința de a comunica cu orice preț, limbajul poeziei, limbajul inimii.

Chaplin subliniază fiecare cuvînt, îl pune pe masă, ca pe un soclu, se dă un pas înapoi, îl rotește punîndu-l în lumina cea mai bună. Cuvintele pe care le folosește sînt pentru mine ușor de mutat dintr-o limbă în cealaltă; uneori gesturile preced cuvintele și le și urmează. El anunță fiecare cuvînt înainte de a-l pronunța și după aceea îl comentează. Nici o încetinire sau doar încetinirea aparentă a mișcărilor, cînd un jongler jonglează cu ele. Niciodată nu le încurcă, le poți urmări zborul prin aer.

...Sînt cel mai expus dintre oameni, spunea el. Lucrez pe stradă. Estetica mea este aceea a trasului de șuturi în fund și încep să le capăt și eu.” O declarație remarcabilă, care pune în lumină o întreagă latură a caracterului său. În jargon modern, el suferă de un mare complex de inferioritate. Egalat doar de mindria sa justificată și de un sistem de reflexe menite să-i apere singurătatea (pe care o consideră chinuitoare) și să nu permită nimănui să-i încalce prerogativele.

Chiar și prietenia îi apare suspectă, datorită obligațiilor și inconvenientelor pe care le atrage după sine. Afecțiunea lui instantanee pentru mine este, pare-se, unică și i-a produs o oarecare panică. L-am simțit că s-a retras din nou în el, închizîndu-se după atîta expansivitate.”

Jerry LEWIS: Întîlnirea cu Chaplin a fost cel mai însemnat eveniment din viața mea.

«Într-o seară, luam masa la restaurantul lui Chasen Dave. La un moment dat, Chasen vine și îmi spune că Chaplin ar dori să-mi vorbească. Tocmai îmi aprindeam o țigară. Dave mă bate pe umăr și-mi spune: „Charlie Chaplin doarește să te cunoască”. Paralî-

zat, îi răspund doar: „Unde?” nu cutezam să mă întorc. „Acolo, în fundul sălii”. Îmi venea să mă ascund sub masă. Țigara din colțul gurii mi s-a rupt în trei, tutunul mi s-a lipit de minile umede și mi-am ars haina. M-am ridicat și m-am dus la masa lui Chaplin. Acesta mi-a spus: „Jerry, de multă vreme mă număr printre admiratorii dumitale”. Mă uit la el, aș dori să spun o mie de lucruri, dar nu reușesc să scot o vorbă. Deși eu zic că am o gura mare care nu prea tace. Dar în ziua aceea a tăcut. Chaplin mi-a spus: „**Băiatul de serviciu** este o capodoperă prin bogăția sa de idei”. Eu: „O, da?” Acestea sînt primele sunete pe care le-am îngăimât. M-a întrebat: „poți să-mi dai o copie?” M-am recules și i-am răspuns: „Domnule Chaplin, eu sînt un om de afaceri cinstit. Îmi faceți o mare cinste, iar dacă îmi trimiteți o copie a filmului **Timpuri noi**, vă trimit și eu una de la **Băiatul de serviciu**”. „De acord și îți propun să-mi trimiți filmul dumitale abia după ce primești copia de la **Timpuri noi**”. „S-a aranjat” — i-am zis eu.

Peste opt zile am primit din Elveția o copie nou nouță cu un bilefel: „Pentru Jerry Lewis, producătorul de filme inteligent-comice. Semnat: Charlie...”

Fernand LEGER: Era ceva cu totul nou...

«Apollinaire e cel care m-a dus să văd Charlot în timpul unei permisi pe front. Căzusem de acord că viața se petrecea acolo sus deasupra tranșeele și că spatele frontului nu însemna decît plictiseală și moarte. Apollinaire mi-a spus: „Există totuși ceva, vino să vezi”. L-am văzut pe Charlot. Incontestabil, era ceva, pentru că ținea piept spectacolului pe care tocmai îl părăsisem pentru șapte zile. Am văzut acest omuleț care reușise să nu mai fie un omuleț, ci un soi de obiect viu, cald, mobil, alb și negru... Era ceva cu totul nou.»

Philippe SOUPAULT: El a decretinizat cinema-ul

Un star anti-Hollywood

Cea mai decisă anti-star și una din marile actrițe ale cinematografului actual, Charlotte Rampling, a terminat de curând, la New York, filmul *Verdictul*, în regia lui Sydney Lumet, cu Paul Newman ca partener. Imediat după încheierea filmărilor, actrița s-a întors în Franța, unde de fapt preferă să trăiască. De ce?

— „Tatăl meu (colonelul britanic Godfrey Rampling, acum în vîrstă de 72 de ani, cîștigătorul în 1936, al Olimpiadei de la Berlin, la 440 metri) ne-a dat un cod moral precis pentru viață: noi, toți copiii, trebuia să respectăm o anumită disciplină cu obligația, de pildă, de a fi acasă la orele 11 seara, indiferent unde ne-am fi aflat. Altfel, eram pedepsiți. Vă dau un mic exemplu, poate aparent nesemnificativ. Dar e greu să explici în puține cuvinte lucrurile fundamentale. Eu am nevoie de siguranță și siguranța pentru mine înseamnă în primul și în ultimul rînd familia: soțul, copiii, un cămin. Nu mă simt apărută decît știind că rădăcinile mele sînt bine înfipte în pămînt. Contactul permanent cu tot solul de oameni prea puși pe chefuri și pe altele mă înspăimîntă, cum mă sperie și nevoia pe care o au colegii mei americani de a-și cultiva relații care, apoi, să le păstreze voga. Să vă mai spun de ce prefer să nu locuiesc la Hollywood?

Tot ce îmi doresc este să salvez ce e bun și adevărat în existența mea. Nu vreau să mă las devorată de această meserie care e a noastră”.

Pierre ETAIX: El a mers totdeauna mai departe decît realitatea însăși

Importanța climatului, a ambianței era un fapt recunoscut în epoca de aur a comediei. De exemplu, în filmele lui Chaplin: trama este întotdeauna foarte simplă. Dar ceea ce mă interesează, azi, pe mine, nu e atît intriga care poate părea desuetă, cît simțămintele artistului, suferințele pe care le-a îndurat în anii tinereții și pe care le-a tradus în imagini cu mai mult sau cu mai puțin brio, cu mai multă sau mai puțină exuberanță. El a mers întotdeauna mai departe decît realitatea însăși, tocmai pentru ca spectatorul să fie prins în joc și trebuie să recunoaștem că tocmai această latură era seducătoare...

André GIDE: E atît de bine să poți să nu disprețuiești ceea ce admiră mulțimea...

„Lausanne, 19 aprilie 1927. Ieri, la Neuchâtel, am revăzut *Goana după aur*. Suarès face nazuri la Charlot, din orgoliu. Rezistență nejustificată. Caz unic, cînd poți să ai aceeași părere cu opinia populară. Și nici o neînțelegere. Ridem, ne amuzăm, tu și eu, de același lucru. Comuniune posibilă de care el știe să profite. Și e atît de bine să poți să nu disprețuiești deloc ceea ce admiră mulțimea...”



Charlotte Rampling:
„Cedez glorie
contra fericire”

în exclusivitate



„Pînă azi
nu am povestit
nimănui, nimănui“...
(Sukșin și Sukșina
în Călina roșie)

de liceu, am făcut de cîteva ori figurație la studiourile din Leningrad. Atmosfera de pe platouri a pus stăpînire pe mine și de atunci am știut că m-am născut să fiu actriță de film. Nu o spun din orgoliu, dar nu știu să fac nimic altceva. Dacă aș fi știut, poate mi-aș fi schimbat profesiunea. E atît de grea.

— Ce este cel mai greu?

— Pentru mine, emoțiile. Dintre toți regizorii cu care am lucrat — și au fost mulți, căci am făcut 40 de filme (să numesc numai pe Nikita Mihalov, Gleb Panfilov, Elen Klimov, Nikolai Gubenko, Serghei Gherasimov, Iuri Raizman și bineînțeles Sukșin), nici unul nu a reușit să mă facă să depășesc emoțiile care mă cuprind ca o boală.

— Mulți actori mari nu depășesc niciodată starea de emoție.

— Mulți actori își țin în frîu emoția prin tehnică, deci pe măsura ce cîștigă experiență, emoțiile se mai sting. Dar la mine nimic nu vine din tehnică, totul vine din trăirea personajului.

Aflu că din pricina aceluiași emoții, marea actriță de film refuză să joace teatru. A refuzat, printre foarte mulți regizori sau posibili parteneri, și pe Smoktunovski.

— Întîi am fost tentată să accept. Pe urmă, mi-am dat seama că nu voi fi în stare să suport privirile directe ale publicului. Dealtfel nu apar niciodată, nici la televiziune și, cu trei-patru excepții, printre care și cea de

Degeaba ești inteligent, dacă n-ai umor

„Degeaba ești inteligent dacă nu ai umor. Dealtfel inteligența fără simțul umorului aproape că se anulează. Dacă trăiești fără să te veselești, fără să rizi, degeaba trăiești...“

Elogiul veseliei mi-l făcea în holul hotelului Dorobanți, în iarna trecută, una dintre cele mai mari actrițe sovietice, cea pe care dorisem cel mai mult s-o întîlnesc: Lidia Fedoseeva Sukșina. Și nu putea fi altfel, după ce o văzusem în Fete de aceeași vîrstă, Katia Katlușka, Întoarcerea tirzie, Floare la ureche, Cheamă-mă în îndepărtare luminoasă și în incomparabilul Călina roșie.

Declarația de mai sus despre umor, venită din partea celei pe care viața o încercase atît de timpuriu, prin tragica moarte a soțului ei, Vasili Sukșin, publicistul, scriitorul, poetul, regizorul a cărei personalitate a marcat viața culturală sovietică din anii '60-'70, devenea o filozofie a supraviețuirii.

— Să pornim de la Leningrad, orașul unde v-ați născut, ce legătură spirituală a existat sau există între formația dumneavoastră artistică și centrul altor tradiții de cultură rusă de pe malul Nevel?

— Deși am părăsit Leningradul la terminarea liceului, încă și astăzi simt

că am două patrii: marea noastră țară și orașul natal, unde m-am născut nu numai fizic, ci și spiritual, unde am început să cunosc lumea și pe mine însămi. Dacă nu merg la Leningrad de două-trei ori pe an, încep să sufăr, să tinjesc. Să vă povestesc o întîmplare amuzantă dar care, pentru mine, atunci, a luat proporțiile unei adevărate drame. Cînd, după terminarea liceului, am venit la Moscova, să dau admiterea la VGİK, mi s-a părut că m-am rupt de lume, că mă aflu într-un pustiu. Aveam o singură pereche de pantofi. Pîngelele mi s-au rupt repede și, neștiind ce să fac, am scris acasă o scrisoare deznădăjduită, pătată de lacrimi. Tata mi-a răspuns pe loc: „Dacă la 18 ani nu știi ce să faci cînd ți se rup pantofii, lasă Institutul baltă (și doar vă imaginați cît de grea fusese admiterea, îmi spune Lidia Fedoseeva) și vino acasă cu primul tren!“

Întîmplarea era într-adevăr pe cît de mărunță, pe atît de semnificativă pentru primii ei pași în viață.

— Tot la Leningrad, la Palatul pionierilor, unde se ocupau cu detectarea talentelor de orice fel, am fost cîmpănată în cercul de dramă. Și de atunci, de foarte mică, am știut că voi fi actriță. Mai tîrziu, cînd eram elevă

acum, nu dau interviuri.

— Vă mulțumesc pentru excepție. Dar, spuneți-mi, nici poezie nu ați recitat niciodată?

— Ador poezia, dar îmi place să o spun pentru mine sau pentru cîțiva prieteni. Niciodată nu am recitat în public.

— Înțeleg că nu trebuie să vă rog să-mi spuneți versuri, dar puteți să-mi spuneți care dintre poeziile și simțirile mai aproape de sufletul rus?

În loc de răspuns, un oftat prelung. Apoi tace, tăcuse.

— Iubesc atît de mult poezia noastră clasică și pe cîțiva dintre poeții contemporani, încît îmi este foarte greu să aleg. Sigur, pentru noi toți a existat un mare dascăl: Pușkin. Dar dacă încep să citesc Lermontov, cred că el este profesorul meu, apoi dacă peste o zi îl citesc pe Pasternak, cred că el e dascălul meu. Și tot așa. Avem o moștenire literară foarte bogată.

Aflu de la Sukșina că marea ei pasiune este lectura.

— Nu pot trăi fără să citesc, fără o carte bună. Nu spun asta cu afectare, ci ca pe un lucru firesc. Am dealtfel o bibliotecă foarte frumoasă, cu ediții rare și niciodată nu mă preocupetesc cînd le pot cumpăra. Sînt abonată la toate revistele literare, nu pentru ca

total ar fi interesant de citit, dar dacă este ceva, să nu-mi scape. Citeodată, când sînt decepționată de rezultatul unui film, îmi spun: Mai bine citeam o carte!

Urmează o tăcere, o tăcere prelungă, apoi cu un glas sugrumat de lacrimi ce nu și le poate stăpîni.

— Pe mine Suksin m-a învățat să citească. Mă simțeam neinteresantă, eram complexată de inteligență, de cultura lui. Pe atunci eram foarte tînră și mă temeam că voi rămîne în urmă și el se va plictisi de mine. Așa am început să citească. Ca o declarație de dragoste pentru el, care lubea mai presus de orice casa, copiii, pe noi, familia lui. Iar eu doream să-i ofer mereu ceva nou.

Amintirile o cuprind și simț cît de greu îi este să continue. Îmi dau seama că orice întrebare nu ar face decît să-i întrerupă șirul gîndurilor ce o năpădesc și tac la rîndu-mi, împărțându-i emoția. După o lungă pauză, parcă încurajată de tăcerea mea, continuă:

— E atît de dureros să vorbesc despre el... pînă azi nu am povestit nimănui... nimănui...

Glasy Suksinei scade, scade pînă ajunge aproape șoptit:

— Este unul din motivele pentru care de șapte ani nu am dat interviuri. Mă gîndeam cu groază dacă cineva mă va întreba ceva despre el, despre cărțile lui, despre credințele lui... Întîlnirea noastră a fost pentru mine ca și cum m-aș fi născut a doua oară. L-am cunoscut cînd eram în anul doi la regie, unde mă înscrisesem după ce terminasem secția actorie. L-am cunoscut ca partener la filmul Cum e marea? Îl admiram demult. Cred că eram dinainte îndrăgostită de el. Ne-am căsătorit chiar înainte de sfîrșitul filmărilor. Tot atunci, m-am hotărît pe loc să mă las de regie. Doi regizori într-o familie era prea mult. În special cînd unul dintre ei era Suksin. Cu el era și greu, era și ușor să lucrezi. Greu, pentru că mi se părea că niciodată nu am să mă pot ridica la nivelul său. Cînd îl aveam partener, aveam sentimentul că nu-l dau ceea ce aștepta. După prima zi de filmare cu el, nu-mi mai simțeam picioarele, atîta tremurasem în ajun, iar pe palme mi se vedeau încă urmele unghiorilor înfipite în carne... Poate că toate aceste senzații se datorau faptului că îl lubeam, îl lubeam, îl lubeam...

Și glasul ei se oprește din nou, în lacrimi.

— Ușor era să lucrezi cu el, pentru că știa exact ce vrea de la el și de la tine. Totul devenea foarte clar... și cît de mult glumeam împreună... cum ne-am cunoscut mi-a dăruit primul lui volum... mi l-a dedicat „moi drag Felini”...

Suksina ride, ride, din toată inima și continuă de la sine.

— N-aveți cum ști de ce... Înainte de căsătorie, numele meu era Fedoseeva Lidia Nikolaevna, deci prescurtat Fe-li-ni! Cînd am fost la Cinecittă, Fellini nu era pe platouri, erau numai decorurile lui, iar eu le spuneam „nu face nimic, și eu sînt Fellini... firește nici el nu puteau înțelege gluma. Fellini era regizorul nostru preferat. Mie îmi plăcea, pentru că întotdeauna mi s-a părut apropiat de Suksin. Să nu vi se pară ciudat. Și Suksin se găsea adesea în filmele lui. Acum îmi dau

seama, o dată mai mult, cît erau de aproape, citind memoriile lui Fellini care apar acum la Moscova, în fascicule, într-o revistă de literatură străină...

— Aveți alți regizori preferați?

— După ce al fost soția lui Suksin, este greu, dacă nu imposibil să citezi alte nume.

— Dar roluri preferate aveți?

— Tot datorită lui Suksin, cred că cel mai important rol din viața unei femei este cel din familie. Dacă poți să desfășori în paralel o activitate, cu atît mai bine. Dar dacă aveam de ales, eu aș fi optat pentru rolul de soție și mamă.

— Mărturisirea mă îndeamnă să cred că există o pronunțată asemă-



**Actrița
Lidia Sukhina,
soția
regretatului
regizor,
actor
și scriitor sovietic,
Vasili Sukhin,
refuză de obicei
interviurile.
În vizită
la București,
ea ne-a oferit
mai mult decît
un interviu:
o adevărată
confesiune**

nare între felul dumneavoastră de a fi și personajele pe care le-ați interpretat.

— Este o observație foarte exactă. Știți de ce? Pentru că pentru mine alegerea unui rol nu depinde atîta de regizor sau de partener — dealtfel am lucrat cu mulți tineri, cu debutanți pe care nu-i cunoșteam — ci de personajul propus. Dacă el se potrivește sau nu cu felul meu de a privi, de a înțelege viața. Dacă mă emoționează pe mine, atunci știu că voi izbuti să-l fac să emoționeze și publicul.

— Aveți nevoie, așadar, de un acord intim cu personajul.

— Da, pentru că eu cred că ceea ce noi actorii putem dăruia oamenilor — și, oricine trăiește trebuie să dăruie ceva celor din jur — este emoția, sensibilitatea lor la universul din jur. Dacă oamenii oarecare — mă gîndesc în special la oamenii indiferenți, la cei care nu fac nimic cu pasiune, la vitregiții de suflet — dacă acești oameni, după ce au ieșit de la un spectacol,

se mai gîndesc la el, la eroii pe care i-au cunoscut prin intermediul scenei sau ecranului — și ei le pot influența gîndurile, chiar pentru cîteva clipe, dacă ei le pot trezi o dorință, cît de mică, să facă ceva mai deosebit — să gîndească sau să lubească — dacă spectacolul a reușit să-i ajute să se descopere puțin pe sine, sau să înțeleagă ceva din lume, ceva ce nu fuseseră capabili să înțeleagă pînă atunci — înseamnă că noi nu ne-am dăruit degeaba. Înseamnă că noi am izbucit să vorbim cu ei de la om la om, de la suflet la suflet — și ce altceva poate fi mai frumos decît un dialog al sufletelor? Eu pentru asta joc. Asta este, după mine, vocația actorului și nu aceea de a emite mesaje.

Revăd în minte multe dintre rolurile Suksinei și îmi dau seama că eu nu face parte dintre acei actori care joacă spre a fi văzuți, pentru gloria lor. Într-adevăr ea joacă întotdeauna un același tip de femeie care se dăruiește familiei, oamenilor din jur... Suksina îmi ghicește parcă gîndul:

— Muți spun că sînt o actriță pentru o singură temă, a femeii ruse, bună, deschisă, capabilă să înțeleagă durerea și să ajute omul și de aceea rolurile mele par adesea asemănătoare. Dar ele au în comun numai umanitatea personajelor, în esență ele sînt foarte diferite.

Îi amintesc totuși că într-unul din filmele sovietice pe care a venit să le prezinte, Nici măcar n-ați visat, face un alt fel de rol.

— A fost pentru prima dată cînd am jucat un personaj negativ, dacă vreți, al unei femei care nu înțelege — nu-și înțelege nici soțul, nici fiul. Dar mie îmi părea rău pentru ea și n-aș fi vrut ca oamenii să o judece prea aspru, aș fi vrut ca ei s-o înțeleagă și de aceea am acceptat rolul.

— Deci tot o Suksina apărătoare a celor loviți de acele incapacități să se desprindă...

— Fetele mele au fost primele revoltate cînd m-au văzut într-un astfel de rol. Le era rușine pentru mine. Prietenii noștri o să creadă că tu ești așa. Și tu nu ești așa, mi-au spus. A trebuit să le explic că dorisem să salvez această femeie de la o critică prea severă a celorlalți și de aceea am jucat rolul. Pe urmă le-am atras atenția că și-au pierdut umorul...

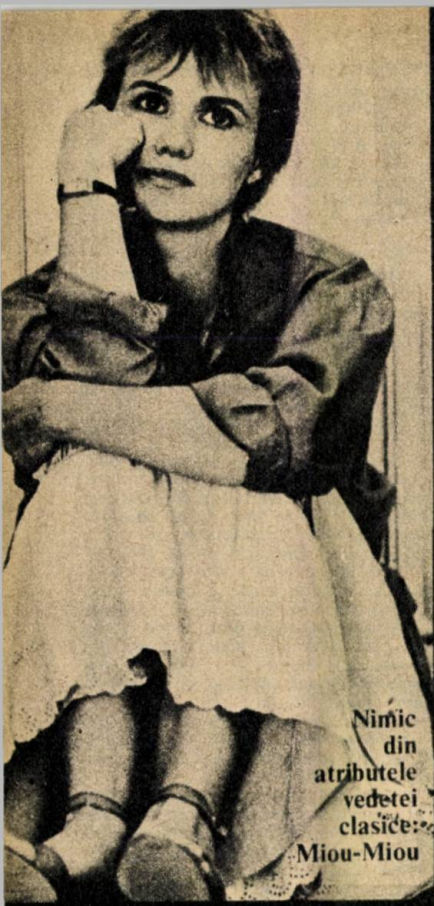
— Cîte fete aveți?

— Am trei fete. Prea puțin. Mult prea puțin. Cea mare are 20 de ani și este pictoriță de costume. Cele mici au 13 și 14 ani, una urmează liceul de limbă engleză cealaltă liceul de muzică.

— Sînt și ele atrase de lumea filmului?

— Uneori ele îmi dau de înțeles că ar fi, dar eu nu doresc. Este o meserie prea grea. Ori ești în vîrf ori ești nimeni. În multe altele profesii poți fi fericit, mulțumit măcar, mult mai ușor. Pînă acum ori de cîte ori au fost invitate să facă film nu le-am dat voie. Firește, cînd vor fi mari, dacă va fi alegerea lor de viață, nu am să pot să le-o interzic... Pînă atunci ne distrăm de minune împreună și de aceea viața ni se pare ușoară. Glumim, ne facem farse, la noi acasă se rîde mult, căci numai simțul umorului te poate scoate din impasurile vieții.

Interviu realizat de
Adina DARIAN



Nimic
din
atributele
vedetei
clasice:
Miou-Miou

Cînd o anti-vedetă e numită „Madame”

32 de ani, 26 de filme, un pseudo-nim caraghios: bilanțul a 11 ani de carieră. Cariera actriței franceze Miou-Miou, pe adevăratul ei nume Sylvette Héry, este — deja — compărată cu o predecesoare celebră: Arletty. Vedeta a și început să fie numită „Madame”, ca Arletty. Cu prilejul ultimului ei film, *Joseph*, în care joacă alături de Claude Brasseur și în care face o compoziție excepțională, scenaristul Christopher Frank de-clara: „Miou-Miou este un amestec fascinant de spontaneitate și pregătire minuțioasă. Nici un amănunt nu-i scapă, nimic nu e lăsat la voia întîmplării. E la fel de bună în redarea emoției, ca și în cea a stăpînirii de sine. Pot doar să spun că, zi de zi, în timpul turnării filmului, în vreme ce personajul ei — și al meu — apărea din ce în ce mai vizibil zdruncinat pe dinăuntru și mai nuanțat pe dinafară, eu am avut sentimentul nu că-mi adaptez propriul roman, ci că scriu altul, numai și numai pentru ea”.



A trăi arta
pe propria-ți piele
(Nathalie Wood
primind
o tartă
cu frișcă)

Din istoria gagului

Mack Sennett:

Cum se aruncă o tartă cu frișcă

Ca producător al comedilor Keystone, mi s-a atribuit mai multă inventivitate decît aveam de fapt. De exemplu, istoricii de film au pus pe seama mea ceea ce cîndva a fost un act distinct de artă cineplastică — aruncatul tartei. Aș fi fericit să-mi pot atribui această onoare. Pentru că o tartă azvîrlită în figura cuiva reprezintă îndeplinirea unei dorințe, este o idee minunată, universală, mai ales dacă primitorul este reprezentantul unei autorități: polițist sau soacra.

Totuși onoarea inventării gagului tartei nu mi se cuvine. Ea aparține lui Mabel Normand.

Într-o zi, în Edendale, trebuia să turnăm una din cele mai simple scene în care Ben Turpin trebuia să-și bage capul pe ușă și să distreze publicul cu privirile lui sașii. Deși Turpin credea despre el că e atît de hazliu, încît dacă ar sta în fața Mona Lisei, frumoasa ar izbucni în hohote de rîs, în ziua aceea nu era de loc amuzant. Am trecut în revistă toată gama lui obișnuită de strîmbături, dar n-a ieșit nimic. Miss Normand se uita la noi și, fără să bage de seamă, s-a pomenit în mină cu o tartă cu vanilie, lucru dealtfel de loc surprinzător la Keystone, unde la fel de bine puteai să dai nas în nas cu o maimuță sau cu Gloria Swanson. Deasemeni, puteai să te trezești cu muștar în machiaj sau cu o căldare de apă în cap. Ne trăiam arta pe propria piele.

S-a dovedit însă că proiectilul din mîna lui Mabel nu era o glumă. Era desertul a doi timplari care mestereau

deva pe platou. Deodată, Mabel fu izbită de un gînd inspirat. Aprecie distanța pînă la țintă... se lăsa puțin pe spate... măsura traiectoria și azvîrli!

Milioane de dolari și milioane de risete au atîrnat de precizia aruncării lui Mabel, terminată într-o lovitură cu plescăit sec, drept în fața lui Ben Turpin.

Nu-mi aduc aminte ce film era, dar trebuie să fi fost unul produs prin 1913.

Imediat am devenit specialiști în cremă de vanilie. Unul Greenberg, care avea o cofetărie lîngă studioul, a ajuns neguțator de tarte cu cremă de vanilie. Consumul nostru era atît de mare, încît tipul s-a îmbogățit. După cîteva experiențe, a inventat un nou produs denumit „tartă de aruncat” cu o compoziție specială. Urmarea a fost că și-a pierdut toți clienții obișnuiți cărora din greșală le servise noul produs.

Curînd am descoperit că tarta face parte din recuzita studioului în aceeași măsură ca batista Bettel Davis sau nasul lui Cyrano. În aceeași perioadă, aveam chiar un expert în aruncări care coordona mișcările actorilor și care în scurt timp a reușit să imprime tartei o traiectorie în formă de opt.

Pentru noi studiourile Keystone au fost o școală în care dacă un actor avea personalitate, se putea dezvolta țara oprelisti, fără inhibiție.

Traducere de

Andreea PRAHOVEANU

La frontierele umorului sau cum se trece de la plîns la rîs

Comedii burlești, comedii sofisticate, comedii negre, comedii sentimentale, comedii muzicale...

Mai mult decît alte genuri, comedia pare să necesite și alte determinări, care delimitează o seamă de tipuri. Factori comuni: umorul și happy-endul. În mod paradoxal între aceste elemente obligatorii și temele recunoscute pentru seriozitatea lor (războiul, rezistența, complotul politic, crima) nu există incompatibilitate. O excursie către zonele de frontieră ale comediei pune totmai în evidență felul în care conviețuiesc diversele genuri cinematografice.

„Într-o comedie, totul este dramatic. Însuși faptul că realizezi un film comic este, în sine, o situație foarte dramatică“

Jerry LEWIS

Cabiria cînd plînge
(Giuletta Masina
în *Noptile Cabiriei*)



Cabiria cînd ride
(Shirley Mac Laine
în *Sweet Charity*)



Comedia și filmul polițist

O crimă în variantă ilară

În principiu, orice subiect poate fi convertit în orice tip de film, inclusiv în comedie. O demonstrație concludentă în acest sens ne-o face Martin Ritt în *Ultraj* (1964). Intenția declarată a lui Ritt este de a realiza un remake după *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa. Același conflict — un cuplu este atacat de un bandit, femeia e violată, iar bărbatul moare, aceeași idee — relativitatea adevărului, aceeași demers narativ — redarea a patru versiuni contradictorii ale întâmplării.

Din aceste variante, reprezentând relatările unor martori oculari, Ritt face patru episoade diferite, reprezentând „genuri” cinematografice dintre cele mai populare nu numai la Hollywood, dar asupra căroră Hollywood și-a pus marca sa înconfundabilă. Specificul fiecărui episod corespunde temperamentului povestitorului și ideii pe care acesta vrea să o evidențieze pentru a-și justifica presupusa culpabilitate.

Astfel, banditul Carasco, ființă primară, dar cu un dezvoltat simț al onoarei sale de pistolar, obișnuș să ucidă, dar și să dea șanse egale adversarului, imaginează un film de aventuri cu înfruntări spectaculoase și un duel plin de suspens din care iese bineînțeles învingător. Soția, înzestrată cu acel amestec de curaj și romantizitate tipic eroinelor din secolul trecut, se vede trăind o melo-dramă în care își ucide bărbatul pentru că nu-i putea îndura privirea disprețuitoare. Povestirea soțului mort — personaj destul de nebulos — are aerul unui film fantastic, iar cea de-a patra variantă, cea comică, aparținând căutătorului de aur, vine să le infirm pe cele anterioare, demonstrând că, de fapt, nu este vorba despre o crimă comisă întru salvarea onoarei, ci despre o moarte accidentală.

Aceleași fapte sînt reconstituite de patru ori, cu mici variațiuni specifice „genului” respectiv. De exemplu, bătaia dintre rivali, care în prima variantă e un strălucit exercițiu de cascadorie între doi profesioniști încestați într-o luptă pe viață și pe moarte, devine în episodul comic o jălnică încăierare obositoare pentru combatanții care s-ar cam lăsa păgubași. Căderea în apă nu mai are nimic spectaculos, ci este de-a dreptul hilară. Carasco și-a pierdut aplombul său de bandit fioros dar seducător, soțul nu mai este imaginea vie a demnității rănite, soția se agită inefficient și caraghios, și în general totul are un aer de farsă.

Comedia și filmul dramatic

Nefericita Cabirie și zglobia Charity

Translarea dramaticului în comic este foarte evidentă și în unele remake-uri ca *Sweet Charity* (1969), comedie muzicală inspirată de *Noaptea Cabiriei* (1957) de Federico Fellini sau cu *Profesorul distrat* (1963), reluare în cheie comică a celebrului caz de dedublare de personalitate din romanul lui Robert Stevenson „Dr. Jekyll și Mr. Hyde”, roman ce anterior a stat la baza a cel puțin șase ecranizări serioase (termen impropriu deoarece, ca să-l cităm pe Mel Brooks, „comedia este o treabă foarte serioasă”). Nu e de mirare că fostul coregraf Bob Fosse și actorul-regizor Jerry Lewis au ales pentru filmele lor aceste forme de expresie, interesant este însă modul în care ei convertesc substanța dramatică în substanță comică.

Nefericita Cabirie, prostituată păguboasă și naivă care se încapățânează să creadă în dragoste, devine zglobia Charity, nu mai puțin naivă, dar mai norocoasă din moment ce legea happy-end-ului o face să-și afle iubirea mult visată. Străzile întunecate și sordide de la periferia Romei sînt înlocuite cu luminile New York-ului, iar costumul sărăcăcios al Cabiriei este abandonat în favoarea unor ținute sumare și mai bătătoare la ochi. În sfîrșit, Cabiria în varianta Fellini este Giulietta Masina, iar în varianta Bob Fosse — Shirley Mac Laine. Un element de distribuție care ar fi fost, de altfel, suficient pentru a defini registrul de mijloace folosite de cei doi realizatori.

Dacă Bob Fosse apelează în *Sweet Charity* la o soluție relativ facilă — preluarea subiectului ca pretext și golirea lui de conținutul dramatic — Jerry Lewis alege calea mult mai complicată a parodiei. Interesant este de remarcat că, parodiind cazul savantului Jekyll, descoperitorul unei formule prin care se poate separa în sufletul omenească binele de rău, Jerry Lewis își păstrează personajul comic care l-a adus celebritatea cu toate trăsăturile și ticurile lui și îl transpune în cadrul narativ ales. Fenomenul nu este singular. Îl regăsim în cazul tuturor marilor actori de comedie care nu s-au sîfît să abordeze cele mai diverse situații și medii (proprii tuturor „genurilor”), păstrîndu-și integritatea personajului, ca și cum ar fi simțit nevoia unei variații exterioare care să contrabalanseze imuabilitatea interioară.

Charlot soldat (1918), Generalul (1927), Malec pleacă în vest (1925).

Drumul spre vest (1937) sînt comedii în care primul război mondial, războiul de secesiune, vestul sălbatic reprezintă numai o situație cadru sau o ambianță prototipată pentru desfășurarea binecunoscuților eroi comici după formula care le este proprie. În ciuda minimelor modificări în înfățișare, datorate unor elemente vestimentare obligatorii situației respective (uniforma de soldat sau costumul de cowboy), aspectul exterior rămîne același, datorită altor elemente caracteristice (mersul la Chaplin, impenetrabilitatea chipului la Keaton, contrastul ponderal la Stan și Bran). De aceea, deși există unele elemente specifice altor tipuri de filme cu care se înrudesc formal, în cazul peliculelor amintite nu se poate vorbi despre o comedie de război, de aventuri, etc. ci pur și simplu despre o comedie cu Chaplin, cu Keaton etc.

Comedia și suspensul

Anxietatea veselă și imitația de gradul doi

Realizarea unei comedii de război, de aventuri, de groază, etc. este pînă la urmă o problemă de accent, la care se ajunge numai atunci cînd toate forțele cinematografice (regie, scenariu, imagine, interpretare) își propun să demonstreze convenția „genului” respectiv și să o reconstituie în registrul comic, accentuînd stereotipia formulelor narrative și reducînd personajele la scheme morale abstracte. Pe scurt întreaga echipă trebuie să-și propună să se joace de-a... De altfel nimic mai propriu pentru comedie, care de multe ori a fost definită drept o imitație exagerată, fie ea imitație de gradul întâi, adică a vieții, fie de gradul doi, adică a altor opere de artă.

Uneori această imitație de gradul doi se constituie într-un adevărat omagiu adus celui imitat, ca în cazul filmului lui Mel Brooks *Marea neliție* (mai proprie ar fi fost traducerea titlului original *High anxiety* prin *Rău de înălțime*). Dedicat maestrului suspensului, Alfred Hitchcock, filmul se compune dintr-o sumă de citate mai lesne sau mai dificil detectabile, fiind totodată o subtilă parodie stilistică (unghiuiața, compoziția cadrelor, montajul sînt toate „la mîner de). Asemenea eroului din *Fascinație*, doctorul Thorndyke vine să-și la în primire postul de director al unui Institut psihoneurotic al cărui director a murit în condiții misterioase. Thorndyke suferă de acrofobie, ca și personajul interpretat de James Stewart în *Amețala*. Boala sa își are originea într-un traumatism suferit în copilărie, cînd Thorndyke a căzut de pe scaun, în timp ce părinții se certau (de la *Fascinație* și pînă la *Marnie* e cunoscută predilecția lui Hitchcock

pentru „freudisme”). În continuare, Thorndyke devine ținta unui adevărat complot: un băiat de hotel vrea să-l înjunghie sub duș (ca Anthony Perkins pe Janet Leigh în *Psihoză*), un asasin plătit încearcă să-l sugrume cu firul de la telefon (ca Anthony Dawson pe Grace Kelly în *Cu C de la crimă*), un stol de porumbei se năpustesc asupra lui în parc (evident, ca în *Păsărilor*), etc. Celelalte personaje sînt și ele trimiteri la alte filme hitchcockiene: Madeline Kahn are suavitățile și alura lui Grace Kelly din *Goana după hoț* și din *Fereastra dinspre curte*, iar Cloris Leachman are înțepeneala agresivă a lui Judith Anderson din *Rebecca*. Eliminînd însă aceste elemente omagial-parodice, *Marea nelinește* rămîne un veritabil film de suspens în manieră hitchcockiană.

Tot comedie polițistă este și *Cinci detectivi la miezul nopții* (1976) de Robert Moore, care nu e o pastişă, ci o adevărată antologie a „genului”. Cei cinci eroi concepuți de scenaristul Neil Simon sînt variante comice ale unor binecunoscuți detectivi din literatură și film. Unele filiații sînt destul de complicate: Sam Diamond jucat de Peter Falk (alias Columbo) este o referire la Sam Spade, eroul lui Dashiell Hammett din *Șoimul blestemat*, interpretat pe ecran de Humphrey Bogart (pentru a nu exista nici o îndoială în privința acestei paternități, Peter Falk imită pînă și ușoara sislială a rostirii bogartiene). Un alt personaj creat tot de Hammett, Charlie Chan, își găsește echivalentul comic în detectivul Sidney Wang jucat de Peter Sellers, care la rîndul lui este cunoscut ca interpret al celebrului inspector Clouzot din seria panterelor roz. Agatha Christie este și ea prezentă, atît prin două personaje — Jessica Marbles (Elsa Lanchester), excelentă caricatură a domnișoarei Marple și Milo Perrier, la fel de deductiv și de belgian ca și Hercule Poirot —, cît și prin întreaga construcție a filmului: un grup de personaje se adună pentru un timp într-un spațiu închis unde are loc o crimă de care, potențial, este vinovat fiecare dintre cei prezenți. Comicul rezidă, printre altele, în răsturnarea situației: detectivii nu mai sînt acuzaatori, ci acuzați.

Domnișoara Marple în variantă comică românească se numește Minerva Tufovan și este creația scenaristei Ojog Brașoveanu, a regizorului Geo Saizescu și a artistei Illeana Stana Ionescu. Asemenea unei alte justițiere interpretată pe ecran de Bette Davis, ea are un subaltern care o secondează în ceea ce ea, care e slabă (pentru că e femeie) și nu prea (pentru că e maior de miliție), deci în ceea ce ea are de înfăptuit. Cei doi sînt angrenați într-o acțiune conformă genului serios (crime, urmări, suspense), dar agrementată cu umor. Ca în majoritatea comedilor avînd doi protagoniști și nu doar unul singur (vezi Stan și Bran, Pat și Patason, Jerry Lewis și Dean Martin) și în *Santa* umorul provine în principal din complementaritatea cuplului: ea — iute, el — mai lent, ea — aprigă, el — supus, ea — descurcăreță, el — cam împiedicat.

(Continuare în pag. 152)

comici
vestiți ai
ecranului



Barbra Streisand:

cea mai expresivă,
cea mai incîntătoare,
cea mai seducătoare urîțenie
văzută vreodată pe
ecrane

S-a născut la 24 aprilie 1942 la Brooklyn (New-York). Urmează „Erasmus Hall High School” și începe să apară în programele unor cluburi de noapte. Se prezintă chiar la un concurs de cîntăreți amatori, dar fără mare succes. În 1961, primește primul rol important, într-un spectacol de revistă prezentat pe Off-Broadway și intitulat „Altă seară cu Harry Stones”. În anul imediat următor, este considerată de critică cea mai bună actriță de musical lansată în acei ani — fapt confirmat prin rolul Fanny Brice, jucat pe Broadway, în muzicalul *Funny Girl*. Cu același rol, obține în 1968 premiul „Oscar”, cu ocazia debutului său în cinema, girat de William Wyler: un film seducător, care o lansează pe Barbra drept una din vedetele comediei și filmului muzical american.

O explozie de temperament, o bombă cu efect imediat, cea mai expresivă „urîțenie” văzută vreodată pe ecran, o infuzie de vitalitate și bună dispoziție, o cîntăreță și o dansatoare neîntrecută, ironică pînă la sarcasm, tandră pînă la înduioșare —

asa ne apare actrița în oricare din filmele ei, fie că este vorba de *Hello, Dolly*, filmul lui Gene Kelly cu Walter Matthau, fie că sîntem în fața celui recital actoricesc numit *Ce se întîmplă, doctore?*

Să mai cităm *Cel mai frumos ani* sau *Un cîntec pe Broadway*, pentru a ajunge să ne amintim de un film văzut anul trecut, *Love Story pe ring*, în care actrița primește replica lui Ryan O'Neal (n-ai uitat-o cu siguranță pe năstrușnica directoare a unei fabrici de parfumuri care nu pregetă să devină managerul și, în ultimă instanță, iubită unui boxer capabil să salveze fabrica de la faliment!).

Un critic de specialitate aprecia că actrița „poate inaugura un nou gen de musical, întrucît ea folosește cîntecul precum Fred Astaire dansul, completînd rolul, făcîndu-l mai expresiv și transformîndu-l într-un mit”. Aplombul, forța de caracterizare, impetuozitatea de expresie, nervul, prestația interpretării — da, toate acestea conferă personajelor sale putere de seducție.



O bombă
cu efect imediat:
Barbra Streisand

Comedia și westernul

Pistolul din cartea de rugăciuni și alte parodii

Urmare din pag. 151

O altă soluție comică ar fi deosebierea dintre modelul serios și versiunea lui comică, diferența dintre ele putând echivala cu o răsturnare de 180 de grade a ceea ce noi știm că ar trebui să fie. Astfel în comedia western **Cat Ballou** (1965, regia Elliot Silverstein) justițiarul Kid Shelleen este un vagabond și un bețiv care abia se poate ține în șa, cade din dințel ca un colet, îi tremură mîna din pricina alcoolismului și este cuprins de panică la gîndul întîlnirii cu cel pe care trebuie să-l lichideze, tenebrosul Tim Strawn, omul cu nasul de tinichea. În timp ce neprihănit și fragila Cat Ballou, proaspăt ieșită de la pension, se dovedește a fi o demnă urmasă a lui Calamity Jane, maestră în minuirea pistolului ascuns în cartea de rugăciuni.

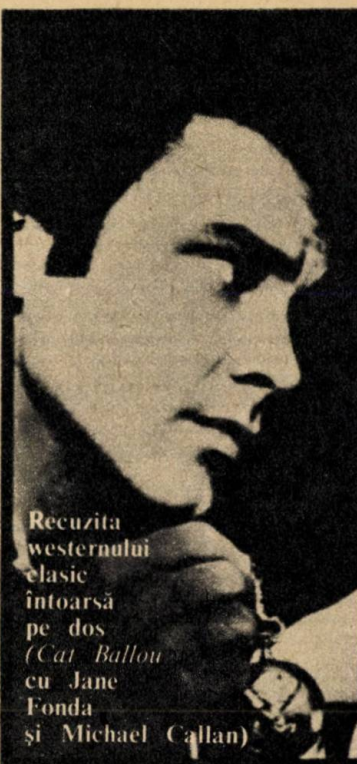
Vestul american al secolului trecut devine nu numai hazliu, ci și ridicol atunci cînd este privit prin ochii unor outsideri veniți tocmai de la Poplaca. Desigur, este vorba despre frații Brad din seria ardelenilor care sînt strămuțați de pe meleagurile lor liniștite în țara profetului, aurului, dolarilor, artei și a petrolului. Scenariștii (Titus Popovici și Francisc Munteanu) și regizorii (Dan Pița și Mircea Verolui) au reprodus conștiințos ambianța și situațiile tip. Există justițari și justițiabili, femei cuminiți și femei ușoare, pistolari terorști și cetățeni pașnici terorizați. Cel doi frați ardeleni porniți în căutarea și recuperarea celui de al treilea sînt simbolul purității într-o lume ieșită din țîțîni pe care nu o cunosc și nu o înțeleg.

Parodie este și filmul lui Mel Brooks, **Tînărul Frankenstein** (1974), una dintre cele mai izbutite comedii de groază realizate în ultimul deceniu. Inspirîndu-se din opera lui James Whale din 1931, Brooks transformă povestea savantului neînțeleș în cea a monstrului neînțeleș. Oricît ar părea de ciudat, modificarea își află temelul în însuși filmul lui Whale unde Frankenstein — savantul obsedat de ambiția demiurgică a creării ființei umane — apare mai degrabă neînțeles și antipatic, în timp ce monstrul, mătăhăla lipsită de rațiune dar feroce numai atunci cînd este provocată, stîrnește pînă la un punct compasiunea. Brooks duce mai departe sugestia (involuntară?) a lui Whale și face din monstru un personaj de-a dreptul simpatic, victimă a oamenilor, presupus normal, și în final recuperabil. Culme a hazului, recuperarea finală se realizează printr-un dublu transfer de potențe (intelectuală și sexuală) între savant și monstru. Ca și în Ma-

rea neliște, Brooks se dovedește un expert al citatului cinematografic: decorul laboratorului este identic cu cel din **Frankenstein** (Scenograful Dale Hennesy folosește chiar desenele originale făcute de Kenneth Strickfaden în 1931); masca monstrului interpretat de Peter Boyle cu craniul supradimensionat, fruntea proeminentă, ochii pe jumătate închiși și infundați în orbite, este copia celei cu care Boris Karloff a îngrozit cîndva spectatorii (o privire atentă poate descoperi și aici amănuntul comic, ca de pildă fermoarul care închide carotida lui Boyle); coafura de Erinie dezlănțuită pe care Madeline Khan o arborează spre final, cînd se îndrăgostește de monstru, este aceeași cu cea pe care Elsa Lanchester o are în **Minerarea lui Frankenstein**.

Comedia și filmul de groază Peripețiile vampirologului și frumoasa Sara

Faptul că decorurile, accesoriile, machiajul în aparență identice își pot schimba valoarea dramatică în valoare comică este dovedit și de comedia cu vampiri **Belul vampirilor** sau **Nu vă supărați, dar dinții dumneavoastră sînt în gîtul meu** (1967) de Roman Polanski. Castelul sinistru și pustiu năpădit de pînze de păianjen, ușile care se deschid singure scîrțîind din balamale, scriciele în care se ascund chipurile vineții ale nemorților, oglinzile în care nu se reflectă decît imaginile celor vii, mantia fluturînd a vampirului ce se pogoară din vîzduh, caninii care se lungesc peste măsura, funiile (de usturoi) sînt tipice pentru înfricoșătoarea poveste a contelui Dracula scrisă de Bram Stoker și ecranizată în 1931 de Tod Browning cu Bela Lugosi în rolul principal. Preluîndu-le, Polanski izbutește să facă ceea ce fără nici o exagerare un panou publicitar anunța drept „cel mai mare film cu vampiri de la Murnau și Dreyer încoace, cel mai mare film de aventuri, cea mai mare comedie”. Combinația este posibilă! Peripețiile vampirologului Abronsius și ale asistentului său Alfred, porniți să o salveze pe frumoasa Sara din colții contelui Von Krolock, dozează savant angosa și risul, situațiile sinistre transformîndu-se lesne în scene burlești demne de vestiiile comici al ecranului mut. Mania lui Abronsius de a cita în cele mai critice momente opiniile altor specialiști în vampirologie, aerul hăbăuc al lui Alfred îndrăgostit pînă peste cap de Sara, aparițiile neașteptate ale hanguluiul Shagal care în noua sa situație de vampir încearcă să se chivernisească, așa cum făcuse și în



Recuzita
westernului
clasic
întoarsă
pe dos
(*Cat Ballou*
cu Jane
Fonda
și Michael Callan)

viața avansurile amoroase ale lui Herbert, fiul blond și efeminat al contelui, sînt tot atîtea surse ale comicului de situație, la care se adaugă bineînțeles comicul de limbaj.

Comedia și filmul de război Ziua cea mai lungă, ziua cea mai veselă

Desigur că, avînd ca punct de plecare o ficțiune fantastică de tip Frankenstein sau Dracula, fantezia comică are o mai mare libertate de desfășurare decît atunci cînd pretextul acțiunii este un fapt real, ca în comedia de război **Viața la castel** (1965) de Jean Paul Rappeneau. Convinș că „vocația comediei este de a spune lucruri grave pe un ton aparent minor”, regizorul francez și-a propus să demonstreze că ziua cea mai lungă poate fi ziua cea mai veselă, ceea ce pe unii exegeți ai filmelor de război și de rezistență i-a făcut să rostească cuvîntul blasfemie. Și în concepția producătorilor, pe care, inițial, ideea lui Rappeneau i-a cam speriat, momentul debarcării se preta mai bine pentru o



superproducție de tipul celei semnate ulterior de Andrew Marton, Ken Annakin și Bernhard Wicki, decît pentru un vodevil cu o soție răsfatată și pusa pe mondenități, un soț înțelegător și casnic și doi curtezani (unul american, celălalt german) a căror rivalitate sentimentală vine să dubleze rivalitatea de arme. Coexistența a două poezii — de război și de dragoste — este caracteristică pentru multe filme serioase ale genului în care iubirea frustrată, imposibilă și de cele mai multe ori zdrobită prin moartea unuia dintre îndrăgostiți sporește dramatismul tramei. Aici accentul se schimbă, războiul devenind un fundal pentru furtul nevinovat al Mariei, o aventură colectivă care potențează aventura individuală. Desigur că scenele tipice genului sînt nelipsite, dar cu nota comică necesară: ofițerul american atează cu parașuta într-un copac și doarme acolo agățat printre crengi, ofițerul german este încartiruit în coacul unde se află ascuns americanul are în calitate de „verisor” al gazdei ascultă confidențele, tatăl eroinei — Il. Duminică — face parte din mișcarea de rezistență și conspirativ se numește dl. Vineri.

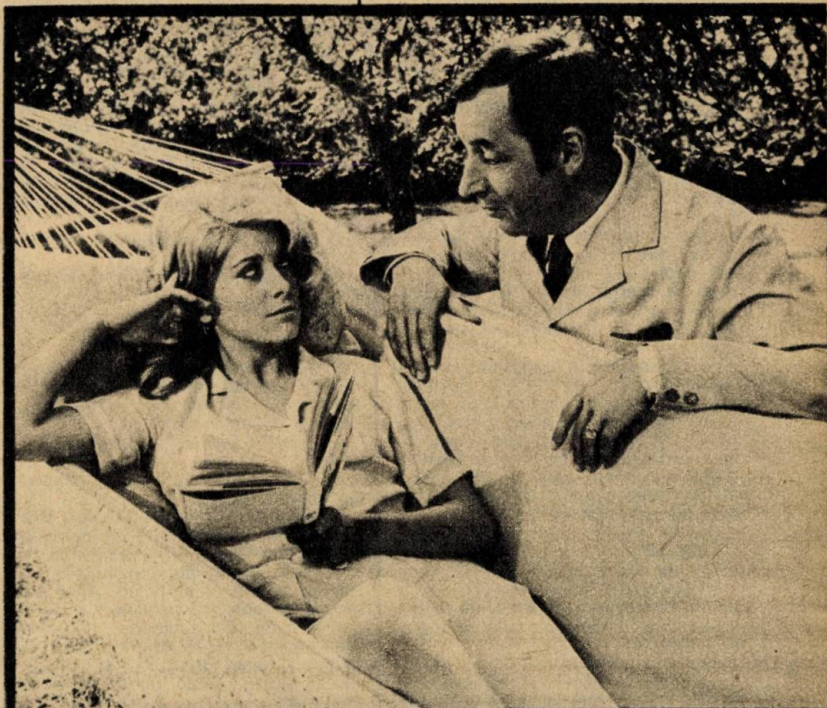
Soluții mai subtile și mai variate ne oferă Stanley Kubrick în *Dr. Strangelove sau Cum am învățat să nu mă năi tem și să iubesc bomba* (1963), comedie politică pe tema posibilității izbucnirii unui război atomic. De la situații și pînă la limbaj, predilecția lui Kubrick se îndreaptă spre comicul absurd și spre grotesc. Absurditatea premiei întregii povești — un singur om, după toate aparențele nebun,

poate hotări fără posibilitate de revenire soarta întregii omeniri — sugerează perfect mecanismul implacabil care guvernează acțiunea oricărui film politic. Conform zicalei „un prost aruncă o piatră în lac și nici zece înțelepți nu o pot scoate”, forțele Pentagonului sînt neputincioase în fața ireparabilului comis, iar discuția telefonică dintre cei doi președinți nu face decît să sublinieze această neputință („Îmi pare rău Dimitri, la fel ca și ție... Nu-mi spune că ție îți pare mai rău. Sînt capabil să-mi pară la fel de rău”). Nimic nu se mai poate face în fața flagelului nebuniei propagat de la superiorul care dă ordinul (generalul cu privirea rătăcită și care își ține mitraliera într-un sac de golf) și pînă la executant (pilotul supersonicului care pune în aplicare ordinul cu o inconștientă și o bucurie sinucigase). Personajul acestui pilot cu înfățișarea lui timpă și cu pălăria lui de cowboy, chiuind victorios călare pe bomba re-

bombelor este ridicolă, în contextul prezentării avionului, ca o uriașă forță zburătoare în care totul funcționează perfect. Comicul inimiției obiectelor (soluție dragă comediei burlești din toate timpurile) este cu atît mai eficient cu cît vine să puncteze grotescul contrast dintre fapte și vorbe: în secvența schimbului de focuri, desfășurată pe fundalul lozincii „Pacea este profesiunea noastră”, un automat de Coca Cola țîșnește în nasul generalului, după cum în plină perorație pe tema păcii, mina de lemn a doctorului Strangelove zvicnește teapănă într-un salut hitlerist.

Puriștii privesc cu dispreț amestecul de seriozitate și glumă, de istorie și ficțiune, de real și imaginar care constituie substanța filmelor la care ne-am referit și le consideră adesea „salate la modă”.

E drept că, în ultima vreme, ele



Lucruri grave pe un ton minor. Războiul ca pretext de comedie
(*Viața la castel* cu Catherine Deneuve și Philippe Noiret)

prezintă cea mai dură satiră la adresa valorilor tradiționale americane. Mitul bărbatilor temerari, plini de forță și tenacitate care au cucerit vestul și au clădit o țară cît un continent se pulverizează la vederea unui individ destul de pricăjit ca înfățișare care se luptă cu un mecanism stricat numai și numai pentru a demola lumea. Însași defecțiunea survenită în ultimul moment la sistemul de lansare a

s-au cam înmulțit, dar nu despre modă e vorba, ci despre nevoia de a rîde de spaimele și angoasele noastre și de a ne simți mai puternici.

Cristina CÎRCIOVESCU



În cascada de foc

Prima cascadă cu foc pe care am făcut-o a fost, cu mulți ani în urmă, la Haiducii...

După ce termini o cascadă, urmează relaxarea, destinderea nervilor, revenirea la normal. Momentul îți crează o imensă stare de bucurie, care te face să uiți prin ce ai trecut. Dar nu totdeauna poți să uiți. Uneori bucuria îți este umbrită de câte un accident, care nu ți s-a întâmplat ție, ci unui coleg sau vreunui figurant.

Într-un astfel de moment, stăteam la soare, pe malul lacului Mogoșoia, și-l priveam pe Dan Vieru, care suferise cu ceva timp în urmă un accident, la o săritură de pe caleașcă. Îi mai dureau încă piciorul, după trei luni și mergea în baston.

„Eu nu o să am niciodată un accident așa de grav, îmi ziceam, cel mult o luxație sau poate o întindere, atât.” Eram la începutul meseriei și nu știam încă ce înseamnă să trebulască să faci o cascadă, indiferent de condițiile care ți se creează. Credeam, așa cum poate mai cred și acum, că totul va merge, mereu, ca pe roate.

Dar n-a fost și nu o să fie niciodată așa, decît în credințele noastre secrete...

Se amenajase la Mogoșoia un podet cotit, peste o coadă a lacului, prin mijlocul stufului, aprins din patru părți deodată. Pe acest podet trebulau să treacă mai întâi haiducii, apoi arnăuții. Eu, îmbrăcat în arnăut, eram penultimul care intram în foc. Mi-am udat părul și hainele, colegii mei au procedat la fel.

Se dă foc la stuf, Florin Piersic pleacă primul, e și Colea Răutu în grup, iar după ei, noi ceilalți, care alergăm privind cum cresc flăcările în jur. În fața aparatului așezat pe podet, tragem cu ambele pistoale și fugim mai departe.

Ajuns în grabă la mal, îi văd pe regizorul Dinu Cocea și pe cîțiva din echipă stînd înghesuți în jurul lui Florin Piersic și al lui Colea Răutu.

— Ce fac acum, cu oamenii ăștia, care au rol principal?!

Un ochi al lui Piersic nu mai avea sprînceană, iar pleoapa era umflată.

Alături, o asistentă medicală îl îngrijea pe Colea Răutu. Din urmă, un strigăt întorc capul și pornesc în același moment către locul pe unde trecusem cu câteva clipe mai devreme. Flăcările se ridicau la 2—3 metri înălțime și dogoreau îngrozitor. Cei de la pirotehnie aruncaseră printre trestii cîlți îmbibați cu motorină, ca să facă focul mai mare. Filmarea se terminase, noi toți eram pe mal, atunci cine putea să strige din mijlocul flăcărilor?

Urmat de un coleg, intru pe podet și ajung la locul unde e cotea la stînga — jos în stuful aprins, un om într-o vîlvătaie de flăcări. Un om pe care nu-l cunosc, nu l-am văzut în viața mea. Are mîinile arse și capul la fel, cu gît cu tot. Împreună cu colegul care mă urmăsea, îl apuc de cojoc, îl ridic și-l trag afară. Arată oribil, urechile arse cît ghinda, iar păr nu mai are deloc.

„Voitga” echipei aștepta, cu motorul pornit.

El: Undeva sînt hainele mele, pe aici...

Eu: Unde?

El: Acolo... Am ceva grav?

Eu: N-ai nimic.

El: Aș vrea să văd. Se apleacă să se uite în geamul portierei. Mă bag în față, între el și mașină, iar cu mîna dreaptă deschid portiera.

— O să te faci bine, mergi acum la spital...

Mașina a demarat, omul plîngea privindu-și mîinile.

Era figurant și intrase în foc fără să-l ceară nimeni. Fiind și el îmbrăcat ca noi, și văzînd că arnăuții intră în foc, ne-a urmat, cu convingerea că trebulă să fie și el acolo. Apoi s-a speriat probabil de pătălaia din jur, a închis ochii, dar picioarele l-au dus mai departe, și în loc s-o facă la stînga, a mers drept înainte, cîzînd de pe podet, acolo unde era focul mai mare.

După o săptămînă de spital, în care medicii i-au făcut tot ce a fost cu putință, s-a sfîrșit.

A murit fără să-i fi trecut niciodată prin cap că ar vrea să fie cascador.

Liniștea dintr-un fulg de zăpadă

Eram pe marginea lacului de la Buftea, și priveam cum gerul și vîntul aspru din ultimele zile transformaseră

apa lacului într-o oglindă de gheață.

Patru oameni încercau să spargă gheața cu topoarele, pentru o copcă.

— E groasă?

— Păi să tot fie! Să pot trece cu caruța peste lac.

Noaptea fulgise puțin, dar acum nu mai era decît vîntul care fluiera printre decorurile rămase de la alte filme. Sufla cu putere, măturînd zăpada și lustruind gheața pe care nu te puteai ține.

Eram gata pentru filmare, strîngînd în mînă ceștile cu ceai cald și lipindu-le de obraz. Figurantii se înghețau pe un podet de lemn, jucau pe



Riscul ca meserie nu este un monopol al bărbaților (Marlon Brando, celebru cascador a Hollywoodului)

loc sau se loveau cu mîinile peste spate să se încălzească. S-au terminat și ultimele pregătiri, iar noi, aproape dezbrăcați, ne uităm spre copca în care va trebul să sîrim ca să căutăm, sub gheață o cruce așa cum se făcea cu mulți ani în urmă, în ziua de bobotează, pe malul Dîmboviței. Doru Năstase, regizorul secund, se agită cu niște prosoape în mînă.

— Ce faceți domnule, cu romul ăla, că au înghețat oamenii de frig?

Cei de la producție cumpăraseră cîteva sticle de rom, ca să ne facă să uităm de ger.

— Nea Mitel, dumneata ai mai sărit?

— Da, într-o primăvară, când eram copil, gheața curgea la vale spre stăvilă...

„Aia curgea, dar asta stă pe loc, groasă de 80 de centimetri și nu-l primăvară deloc”.

— Auzi, domnule, gloaba aia de cal m-a înghesuit într-un pom pe care l-am luat în brațe, în plin galop, de m-a durut umărul o săptămână.

— Îi privesc pe băieții de la imagine cum montează aparatul de filmat.

— Milică, mai bine spune-o pe aia cu dirlogii, când ai rămas fără cal...

— Dar gata cu vorbăria. D.N. vine spre noi, frecându-și mâinile de frig, arătându-ne prosoapele și întrebându-ne dacă mai vrem ceva.

— Da.

— Ce anume?

— Vream două citronade cu gheață.

— Toată lumea râde și uităm puțin de ger.

— Se filmează mai întâi ieșirea noastră din biserică, și abia după aceea săritura.

— Ne îndreptăm cu toții spre marginea copcii, aliniindu-ne ca în fața plutonului de execuție.

— Gata băieți?

— Gata, că am înțepenit.

— Unde sînt citronadele?

— Privesc apa de la picioarele mele și nu mă tem decît de un singur lucru: șocul. Șocul îngrozitor al unui corp la

Pentru o secundă de film se aruncă în foc sau înoată sub gheață. De bunăvoie...

+ 37°, cufundat brusc sub apă înghețată. Suficient pentru un stop cardiac.

Regizorul zice „motor”, crucea este aruncată în apă și noi după ea.

Peste cîteva secunde, ating fundul nisipos al lacului, în care împing cu picioarele și ies la suprafață. Trag aer în piept și din nou la fund. Adîncimea nu este decît de 3—4 metri. Repet asta de trei ori. A patra oară, încerc să împing din nou cu picioarele în nisip, dar mușchii nu mă ascultă, iar genunchii parcă-mi sînt prinși într-o menghină. Panică. Îl simt pe unul dintre băieți cum trece pe lângă mine. Întorc capul și-l zăresc prin apa străvezie. „Oare care dintre ei o fi? De-as putea să-l strig!”

Secunde se scurg încet. Ridic capul și văd umbrele care se mișcă la suprafața apei. Sînt cei care acum pot

respira. În jur e o liniște de gheață, cumplită. Întorc capul în toate părțile, nici o ieșire. Ceilalți, deasupra mea, nu mai înoată, parcă ar înotta în liniștea unui imens fulg de zăpadă, suspendat undeva în aer. Tortura liniștii care-mi apasă trupul, orbitele și mușchii de pe corp. Trag tare din brațe, renunțînd la picioarele înțepenite. Trag atît de tare încît mă dor umerii. Urc încet, încet. Sus, respir de cîteva ori, mă înecă apa înghițită odată cu aerul și încep să tuseșc, privind în jurul meu, unde era o hărmălaie de nedescris. În balamucul ăsta, aveam toate șansele să nu observe nimeni lipsa mea. Înot spre malul de gheață, mă agăț cu minile și încerc să mă ridic. Sînt deasupra gheții, dirînd. D.N. aruncă un prosop pe mine, îmi dă cîteva palme peste spate, spunîndu-mi, în timp ce alungă la altcineva, să merg la autobuz.

Stau pe canapeaua din față, ușa s-a închis și am plecat spre studio, unde ne așteaptă un duș fierbinte de cel puțin o oră. Privesc prin geamul autobuzului la întinderea de gheață. Niște copii de pe celălalt mal se bat cu zăpadă, se dau cu sania, patinează și rid în hohote, fără să bănuiască cîtă liniște se află sub stratul acela gros de gheață.

Ioan ALBU

comici
vestiți
ai ecranului

Vasilica Tastaman:
o ingenuă cu temperament vivace,
așteptînd scenarii
care încă nu s-au
scris

Margareta, Nela, Mimi, Clara, Corina, Veronica, Claudia, Lili... Acestea sau altele, purtînd aceste nume sau altele asemănătoare, puteau fi — sau chiar au fost — cîteva dintre personajele întruchipate de Vasilica Tastaman pe ecran. Secretare de directori sau dactilografe, actrițe veleitare sau personaje de „comedie fantastică”, tinere seducătoare care atunci cînd ajung victimele lui Cupidon devin păguboase sau altădată — „farmecul blond” pus în slujba unor aventuri (ah! vai!) nevinovate cu soții unor... neveste (bineînțelese!) revendicative. O gamă largă de personaje cărora actrița le-a conferit nu numai farmecul candorii, ci și pe cel al ironiei neiertătoare, de la umorul suculent la satira acută, de la apriga Didina Mazu (D-ale carnavalului) la candida Claudia, secretara care-și primește „cu grație” șeful în propriu-i apartament, dar se arată nesimțitoare la criza acestuia de lumbago (Tuță de Veneția). O ingenuă comică, cu un temperament vivace.

A debutat la 16 ani, pe scena Teatrului din Brăila, orașul său natal, atrăgînd atenția printr-un joc spontan de o candoare adolescentină. Și-a continuat activitatea pe scenele bucureștene, la Giulești, apoi sub îndrumarea Luciei Sturza Bulandra, la Teatrul Municipal, găsindu-și în cele din urmă un loc binemeritat printre actorii de frunte ai trupei Teatrului de Comedie.

Spectatorii de film o remarcă încă de la apariția sa pe marele ecran (1958), dar o „adoaptă” abia după ce o revăd cu plăcere în *Telegrame* (regia — Gh. Naghi), *Aproape de soare* (r. Savel Stîpu), *Vremea zăpezilor* (r. Gh. Naghi) și *Malorul și moartea* (r. Al. Bolangiu). Filmele sale din anii '70 — *Brigada Diverse* (r. Mircea Drăgan), *Astă seară dansăm în familie* (r. Geo Saizescu), *Veronica* (r. Elisabeta Bostan) și *Premiera* (r. Mihai Constantinescu) ne confirmă o vocație comică încă nu pe deplin onorată de cineștii noștri.

Întrebată cîndva de un reporter despre rolurile preferate în teatru, Vasilica Tastaman mărturisise: „Două pe care nu le-am jucat încă: Eliza Doolittle din *Pygmalion* de Shaw și Catarina din *Femelele îndărătnice* de Shakespeare”. Dacă aceeași întrebare i s-ar pune cu privire la rolurile din filme, s-ar putea ca răspunsul să se refere la scenarii care nu s-au scris încă. Le așteptăm.

Totdeauna surprinzătoare...
(Vasilica Tastaman)



Scrisori de la un tânăr documentarist

Dacă aş începe o scrisoare, o scrisoare care să nu trăiască decît o zi şi într-o singură mină, aş spune — Dragii mei, eu sînt bine, sănătos şi am ales documentarul!

Am să vorbesc despre lungul drum de la idee la film, iar de la film la cutia aceea metalică în care, odată cu filmul, ne punem o parte din viaţă.

Niciodată documentarul nu trebuie aminat, niciodată

Pleci pe un şantier. Pleci să găseşti acolo o felie de viaţă, de adevăr, o felie netrucată, să găseşti izul unui heuripism demult ştiut, o muncă dură, bărbătească sau o mare tristeţe, pleci să faci un film nu pentru duminică, ci pentru luni, pentru luni dimineaţa.

**Cineşeu despre pictura naivă:
În pădurea cea stufoasă
de Titus Mesaros)**



**Ți-a ieșit
în cale Mistralul,
stai și suferi
vîntul și arșița
și devii...
Joris Ivens!**

Primul fenomen. Deși ai citit despre viața și tristețea colonilor, răsfoind Bogza, primul eveniment care-ți leze în cale este și prima emblemă a unui posibil film: la un bloc cu patru etaje, confort trei, adică o singură ușă pe care să-ți poți pune numele, la un balcon dintr-un bloc confort trei, un om exasperat de gelozie a scos-o pe nevasta lui și o ține cu capul în jos, prinsă de picioare și vecinii încearcă să spargă ușa, iar el urlă, dumnezeind viața și toți arhanghelii, dacă se amestecă cineva, el chiar îi dă drumul, că nu mai poate, nu mai poate. Dar vecinii sparg sau încearcă să spargă singura ușă, în blocul confort trei, în timp ce femeile au scos plecuri cu toate răpirile din Serai și le-au cusut făcîndu-le prelată să o prindă și el urlă — nu mai pot, al sentimentul unui lucru deloc vesel sau poate vesel, el poate să-l dea drumul de pe balcon, să cadă în cap, dar nu uitați, omul ăla strigă, nu mai pot, de ce strigă, de ce îmi răsună acum în minte tocmai asta...

Dar nu, eu am venit să fac un film despre tineri, despre sentimente nobile! Dar lasă, nu mă interesează, privesc mai bine mașinile! Și ele înseamnă viață, de ce să aleg eu acel prim eveniment? Și voi sta pe cele cîteva zeci de cutii ale filmului și îmi voi spune, în final: — Ei, și?

Iată drama documentarului. Ei

anunță, el încearcă, el riscă, el omagiază, el critică, el există. E un însemn pentru aceste timpuri în care trebuie să învingem și una din arme este el, documentarul.

Pe Valea Frumosei (Felicia Cerăianu) e filmul unui şantier, deloc frumos, aspru, astfel numele devenea o metaforă. A trecut timpul eseului elegant, rafinat, e necesar un documentar „nuovo”, e necesară decizia și mersul pe un anumit drum, pe care te mai poți și odihni din cînd în cînd, dar niciodată nu poți să-l abandonezi.

O echipă de tineri este lupta cu o alienare. Nu totală, nu definitivă, nu, este o izolare de lume, într-un cîmp. Acolo oamenii lucrează. Ce lucrează nu se va vedea, dar în altă ordine de idei, strict tehnică, nici cîrțile nu se vîd. Ei fac țevi pentru irigații și apoi le acoperă, e umila și înălțătoarea muncă a unor oameni care trec prin istorie neconsemnați, cu nume și prenume, dar trec!

Comunicarea lor este un cîntec la muzicuță. Altfel. Dar el există...

Un regizor îmi povestește că s-a dus să filmeze un bătrîn, propusese subiectul, fusese aprobat, și cînd a ajuns el, omul murise! Dar a găsit altul, alții, ideea a rămas! Ei, bine, nui A rămas o iluzie, el evenimentul, el, omul, nu mai exista. Niciodată documentarul nu trebuie aminat, niciodată.

Documentarul nu înseamnă pauza de așezare și nici nerăbdarea începerii unui lung-metraj. Documentarul este un film în sine, un gen unic. Eu i-aș numi pe documentariști — mari colindători sau mari căutători de aur, o bucatică numai, care prin șlefuire ajunge un fir... Și pentru acest fir, necenzurat de noi înșine și de nimeni, pentru acest fir, merită să răspunzi, călare pe toate cutiile tale: — Ei, bine, este! Existăm!

II

**Am învățat să văd în emblemă marca
unei capodopere sau cel puțin a
tălentului**

Un mare film include de obicei o secvență emblematică. Fellini nu degeaba purta de-a lungul și de-a latul Romei pe Christ în elicopter, spre amuzamentul doamnelor în chiloți de baie: nimic sfînt nu mai există în acea lume, doar tăcerea, comunicarea, tăcerea unui monstru marin, tăcerea unui ochi înghețat care privea grupul rătăcit, monden-rătăcit pe plajă. Iar această primă secvență ricoșă în finalul filmului, era de fapt rezolvarea primei secvențe și deci aveam o emblemă, un fel de etichetă. În Rublov, Tarkovski prezintă un zbor, chiar la începutul filmului, un zbor cu un balon cîrpit cu piei de capră, un zbor

frînt pînă la urmă. Tot filmul este un zbor frînt, iar mușenia, deși o pedepsă a genialului pictor pentru ceilalți, pentru un ev, este propria lui pedepsă. Copilul care deține marele secret al clopotului are și el un zbor frînt, e genial, e mare și apoi este călcat de cai stăpînirii, este printre cai stăpînirii venită să vadă dacă va bate clopotul sau nu!

Tot Tarkovski își începe **Oginda** cu scena unei hipnoze. Un om încearcă să vorbească. Se biblie. Dar reușește. Tot discursul afectiv, tot filmul va sta sub însemnul acestui „Acum voi vorbi!” Am învățat să simt în emblema marca unei capodopere.

Oare mai există în documentarul nostru secvențe emblematică? Puține, foarte puține...

Vorbind de marii cinești și documentariști de altădată, am mai simțit emblema și în documentar. **Guernica** lui Alain Resnais începe cu un bec aprins și stins pe zgomotul unei sirene. Apoi fragmentele de tablou capătă sens, acțiunea este pusă sub însemnul acestui pericol. Ivens pornește pe Sena cu barca și sufletul și spune un poem, conturînd o secvență emblematică aparentă, pentru că tot arsenalul prin care „bietul” fluviu trece, este de fapt îngustarea, murdărirea unui fluviu!

Mă gîndesc acum la fanfara-embemă din filmul lui Constantin Vaeni. Apoi s-a născut orașul. Se cîntă „Valurile Dunării” și cîntecul era emblema filmului, pentru că pe acest cîntec se dărima un oraș, un loc, o istorie, e drept că să se scrie o altă, dar era multă suferință acolo și acea fanfară, într-o iarnă ireală, era ca o aducere aminte, ca un gest mut, ca un fel de marș funerar... Mă gîndesc la patinele din **Stuf**, unde Titus Mesaros aducea în prim plan o emblema, aș zice o emblema-condiție a acestor oameni care construiau într-un loc și se întorceau apoi în locurile lor, ca o răminere! Mă gîndesc la **Eternul Femele** al lui I. Moscu, unde totul începea cu desenul ouălor, desen mișlos, robie feminină, încercare, chin, așteptare, tehnică și mai ales credință. Apoi, în final, aceste mici opere de artă se sparg, nu rămîn decît niște copii pictate, ațit, ațit... Iată emblema, trimeterea spre metaforă.

Mă gîndesc la filmele care nu au acest însemn și le pot număra pe multe degete, mă gîndesc la filmele-colaș, la pelicula însălată... Dar gîndul mi se mută înapoi la acele câteva filme care trimit la un gînd... Nu știu cit le va consemna antologia documentarului, dar trimiterea este evidentă și asta înseamnă marca talentului adevărat.

Începutul unui film nu înseamnă doar un generic sau un pregeneric, ci înseamnă un gînd pe care îl știe cineastul și pe care noi îl aflăm după un timp, mult după un timp... Este justificarea pentru cei ce sînt și cei ce vor exista în documentar și pentru documentar, pentru că fiecare generație își face socoteala. Socoteala asta, spune un poet, este foarte dură: „Cîteva clipe cînd era să fim fericiți/ cîteva clipe cînd era să fim frumoși/ cîteva clipe cînd era să fim geniali!” E păcat să se spună odată că nu am fost!



Universul picturii ca dramaturgie pentru filmul documentar

III

Dragostea Documentaristului (cu D mare)

Nevoia de a nu minți, nevoia de a pricepe evenimentele din jurul tău, de a percepe culorile și sunetele, nevoia aceasta primară de a vorbi despre ce vezi a devenit sublimă naștere a documentarului. Drumul nu s-a oprit aici! Nu! Nevoia de a spune tu și nu altul a devenit documentar artistic, a devenit un punct de vedere, a devenit un caz, o pasiune, o umilință, o durere, o binefăcătoare durere.

Ce se întîmplă pe o peliculă a documentarului este viață trăită și răstrăită.

Ar fi trebuit să încep acest discurs cu „dragii tovarăși și prieteni” sau poate cu „ascultați, oameni buni”. Cei care fac această, hai să-i zicem, profesiune sau, hai să-i zicem, chin sau, hai să-i zicem... Cei care văd peste tot imagini și le asociază și le dau gînd și credibilitate în gînd, acești oameni există, ei sînt Documentariștii. E aspră școala lor, e aspră goana lor prin real, e aspră lupta lor de a spune adevărul, e aspră condiția de tribun. Să nu credeți nici o lotă din spusele disprețuitoare ale snobilor, cu privire la documentarul ca gen de „culturalizare sătească”, să nu credeți asta. Acesta este genul cercetaș, pe care-l trimiți în linia înfrîi și care pleacă acolo să moară, dar să și arate un drum. Istoria trăiește prin răscruci, iar ei, Documentariștii cei aspri și poate ușor complexați de decizia artei de a-i sacrifica, ei sînt primii care trebuie să răspundă prezent.

Drumul e aspru, cu multe renunțări și cu o permanentă putere sau slăbiciune în decizie. Drumul Documentaristului este o permanentă decizie. Poate cel mai bun exemplu în acest sens este specia numită de teoreticieni „documentarul din mers”. Este riscul din mers, riscul a ceea ce îți ieșe în cale... Ți-a ieșit în cale Mistratul, stai și suferi vîntul și arșița și devii Ivens, pe care eu l-aș pune drept capăt, ca pe niște învățători către cei care vin. Ți-a ieșit în cale un bătrîn

singur, incredibil de singur, netrec de singur, revoltător de singur, atunci te înarmezi cu aparatul și cu un microfon și pornești pe urmele singurătății: **Cazul D** al lui Alexandru Bolangiu asta face. Acest film lasă o urmă, nu în genul polișt, lasă o urmă în viață, pentru că merge pînă la capăt, iar capătul este, de astă dată, o tristă concluzie: bătrînul vrea să fie singur, ca o autoflagelare prin singurătate.

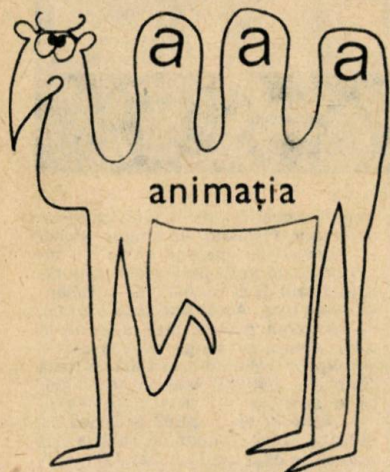
— Cine îți dă dreptul? ar putea întreba o voce comodă. Cine ți-a dat voie să te bagi așa în sufletul omului? Cine te trimite pe șantieri sau în fabrici sau în alte orașe sau la marele eveniment sau la micile evenimente? Cine te împinge să nu lași nici oame-nii și nici obiectele în pace? Cine?

— Ei bine, dragii tovarăși și prieteni, eu spun că n-are ce căuta aici cuvîntul datorie, nici cuvîntul profesiune. Viața, deci și arta, este o trudă pe canoane neacceptate. Este, de fapt, dragoste, este dragostea Documentaristului. Ceea ce face el, face din dragoste pentru cei de lîngă el și de alurea... Era tocmai replica unui om, replica finală a unui om, replica și blestemul unui om care mai era și scriitor, unul mare: „dacă dragoste nu e, nimic nu e...”

Unii pot spune că pentru ei documentarul este o profesiune. Eu nu îi cred. A spune acest lucru, e ca și cum ai zice că viața e o profesiune. În această ordine de idei, nu există mai multe generații de Documentariști, există una singură, în goană după adevăr, nu după imagini frumoase. Există Mirel Iliesiu, există Felicia Cernăianu, există Ada Pistiner, există Alexandru Sirbu, există Tereza Barta, există Ion Visu, există Titus Mesaros, există, există... Dar nu ca și cum am face un clasor cu multe specii de păsări, prinse din filmele lui Ion Bostan și ținute în colivie pînă la măsurăm aripile. Am uitat atunci un lucru esențial: ideea de zbor! Această idee, poate cea mai neînțeleasă, ideea de zbor, nu e metaforă, nu e nici măcar un cuvînt frumos, e o necesitate, e o realitate... dacă nu se măsoară prea rigid și nu se umblă prea indiscret la aripile acestor păsări rare. Eu ațita am vrut să spun cu scrisorile acestea, nimic mai mult.

Laurențiu DAMIAN

Lumea filmului parodiată în desene



Nimeni nu poate contesta animației simțul umorului. Poate de aceea nu ne vom mira observând că una din temele sale preferate este însuși cinematograful. Miturile, idolii, fanatismul spectatorilor, procesul de fabricație, iată câteva subiecte potrivite cu agerimea și inventivitatea liniei în mișcare. Lipsa de prejudecăți a proporțiilor, hiperbola cu investitură de lege, spiritul polemic, viteza mișcării și viteza gândirii sînt cîteva argumente pentru zugrăvirea cu haz a lumii celei de-a șaptea arte.

Stan și Bran și ciocănitoarea Woody

Zona cea mai cercetată este aceea a comediei burlești. Situată sub zodia umorului, animația nu poate să ignore cuceririle „marelui mut”. De aceea arsenalul ei de gaguri datează mult lui Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, cuplului Stan și Bran sau fraților Marx. Fie că este vorba de Walt Disney, Tex Avery, Max și Dave Fleischer, Hanna și Barbera, Vukotić sau de Ion Popescu Gopo, ecurile comediei mute se fac auzite în filmele lor. Alunecările pe coji de banană, urmăririle nebunești, cruzimea inocentă, perechile contrastante, accidentele în cascadă, baletul demolator sau ticurile molipsitoare sînt numai cîteva din schemele comice preluate cu îndeminare de animatori. Acest împrumut s-a dovedit fericit atunci cînd realizatorii au avut inteligența de a-l adapta specificului graiului lor. Exagerările caricaturale, mărirea vitezei și multiplicarea situațiilor au fost de multe ori soluții fericite

pentru aceste filme în care protagoniștii sînt desenați.

Pomeneam mai înainte de cuplul comic de tip **Stan și Bran**. Perechea Fred Flinstone și Barney Rubble din serialul *Aventuri în epoca de platră* semnat de William Hanna și Joseph Barbera este construită după celebrul model. Grasul poruncitor și slăbul ascultător traversează împreună amuzante pățanii, în care comit desigur gafe cu urmări distrugătoare. După aceeași schemă, dar caracterizate de o mai mare candoare, sînt personajele **Lolek și Bolek**, imaginate de polonezul Jan Nehrebecki. Fiind vorba despre un serial pentru copii, aventurile nu vor avea consecințele catastrofale ale acțiunilor de tip **Stan și Bran**, dar vor sugera însușirile de caracter ale vestitei perechi. Cu ce am putea exemplifica mai bine baletul demolator, decît cu show-urile ciocănitoarei **Woody**, prezență familiară pe micile noastre ecrane! În cele mai variate ritmuri muzicale, ea distruge copaci, locuințele și casele de bani ale rivalilor, mișcîndu-se cu grație de baletină și îndeminare de prestidigitator. În greaua ei luptă pentru existență, are de înfruntat adversari mult mai mari decît ea, ajungînd la spectacole pugilistice de tip **David și Goliath**, o altă secvență descinzînd din comedia mută. Urmăririle neobosite, piedicile

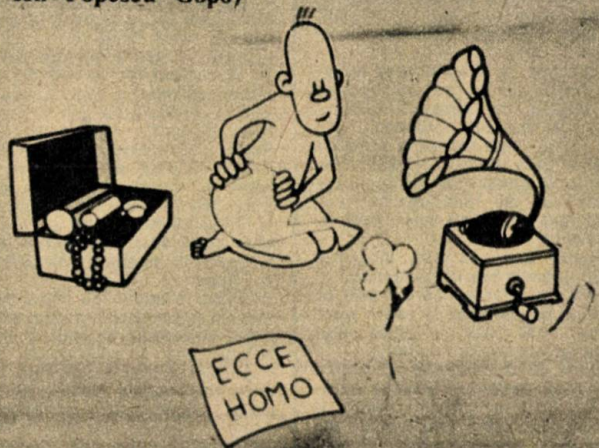
și răzburările în cascadă sînt alte scheme ale comediei cu actori pe care realizatorul Walter Lantz a știut să le adapteze la show-urile atît de populare ale năbădăioasei ciocănitore.

Westernul în ograda noastră

Cea mai atrăgătoare imagine a cinematografului în oglinda animației este însă parodia. Inteligența polemică și spiritul de observație, atribuite atît de necesare realizatorilor filmului desenat, sînt aptitudini nespuse de prețioase în examinarea și dezvaluirea hazoasă a clișeeilor și poncifelor genurilor. Reflectarea lor caricaturală nu are intenții demolatoare; demascarea schemelor se face în slujba umorului. Atunci cînd sînt reușite, parodiile pe care animația le face după titluri celebre sau genuri îndrăgite, izbutesc, într-adevăr, să-i înveselească, pe spectatori, dar și pe realizatorii în cauză.

Să începem cu una dintre slăbiciunile publicului, spectacol de mare suspens și forță virilă, Western-ul. Există un film al vestitului animator iugoslav Dusan Vukotić, intitulat **Cowboy Jimmy**, al cărui subiect se

O „scurtă istorie” longevivă (Ecce homo de Ion Popescu Gopo)



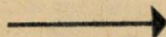
Umorul în animație nu e doar sarea și piperul, ci o condiție de existență

întemeiază pe popularitatea genului în rândul copiilor. Parodia are ca eroi cițiva puști care amenajează lumea sălbatică a vestului în ograda casei lor. În hambar, în pivniță sau pe scara de incendiu, ei se urmăresc fără astimpăr și încrucișează focuri de pistoale... cu apă. Nu lipsește din jocul lor nici un amănunt văzut în filmele care i-au inspirat.

Intenția de demitizare i-a călăuzit și

pe animatorii români Florin Angelescu și Adrian Nicolau în realizarea serialului **Aventurile lui Bobo**. Episoadele **Far West**, **City**, **Expresul de noapte**, **Pepite** includ în poveștile lor aproape toate clișeele din filmele despre vestul sălbatic. Bătăile din saloon-uri, atacurile diligențelor, căutătorii de aur, salvarea frumoasei răpite și urmărirea călare apar toate în varianta lor umoristică. Armăsarii nu

sînt însă înaripați, ci mai degrabă niște mirtoage, bandiții nu sînt tocmai fioroși și o iau repede la sănătoasă, încăierările se consumă fără vărsare de sînge și fără prea mari pagube. Important în toate aceste întîmplări este ritmul, viteza de acțiune a protagoniștilor, mult mai spectaculoasă decît cursele automobilistice. Autorii au păstrat schema arhicunoscută, dar au îngroșat-o pînă la caricatură. Negativii arată fioros și se mișcă amenințător, iar pozitivii au trăsături gingașe și se poartă cu gentilețe. Rigidă împărțire între buni și răi este desigur o altă ironie la adresa westernului predispus la monotonia caracteriologică. Sarja este însă amicală și **Aventurile lui Bobo** rămîn un spectacol parodic amuzant, pe gustul copiilor, dar și al celor vîrstnici.



comici
vestiți
ai ecranului



Tati: un personaj
de pe altă planetă,
dar pe care ne-ar
face plăcere să-l
vedem ieșindu-ne
în cale

Un personaj coborît parcă de pe alte planete. Iată-l apărînd mirat de după colțul unor impunătoare buildinguri, în pași dansați — o replică poate la vestitul mers al lui Charlot. Un copil mare înzestrat cu toată nevinovăția lumii, ajuns, din întîmplare sau nu, pe o planetă zisă Pămînt.

Ni se spune că Jacques Tati s-a născut la Pecq (Seine-et-Oise) la 9 octombrie 1908. A fost ramar (ca și tatăl său), apoi sportiv (rugby, tenis, box), descoperind plăcerea mișcării, virtuțile ei expresive: „Ceea ce se cere în primul rînd unui actor comic este să aibă o formație sportivă”. De la sport la pantomimă și de aici la music-hall. În 1931 se produce cu cîteva „pantomime sportive”, transpuse ulterior într-o serie de scurt-metraje: „Este imposibil să faci un film comic fără a învăța comedia pe scenă în contact cu publicul. Altfel faci comedie literară...” Parisul anilor '30, în căutare de noutăți și idoli, aleargă să-l vadă pe omul-spectacol, mimul care-ți dă senzația că îți ajunge sieși. Colette le vorbește confracților despre incomparabilul artist care „a inventat faptul de a fi în același timp jucătorul, mingea și racheta, balonul și portarul, boxerul și adversarul său, bicicletă și ciclist.

Debutează cinematografic abia în 1949, cu scurt-metrajul **Școala poștașilor** (premiul „Max Linder”), extins apoi în lungmetrajul intitulat **Zi de sărbătoare**. Un factor poștal pe nume

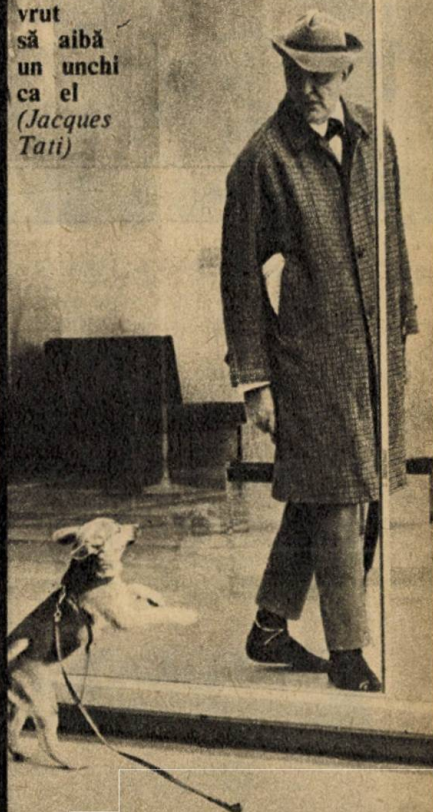
François deschide ochii într-un univers contaminat de propria sa inocență. Obiectele din jur îi joacă renghiuri imprevizibile. Traectoriile obiectelor și reacțiile-gag ale lui François se intersectează după o schemă comică alcătuită sub semnul unui joc în care umorul și duloșia coexistă.

Originalitatea stilului a surprins depotrivă pe critici și spectatori. Încercările de definire a personajului au trecut multe trimiteri la comedia de l'arte și la jocurile de copil, la René Clair și la Chaplin. S-a vorbit chiar despre Max Linder și Mack Sennett, referitor la funcția obiectelor din jur. În mîna lui Tati, obiectul devine complice cu dorința sa de eliberare, obiectul concentrează întregul potențial de evaziune al personajului: bicicleta lui pornește într-o lungă călătorie, ducînd cu ea și dulcea nebulie a lui François.

După ce și-a plasat personajul într-o „zi de sărbătoare”, Tati îl trimite în vacanță... Și așa facem cunoștință cu domnul Hulot, un personaj nu mai puțin fascinant decît François. Noul Tati recrutează mulți adepți și pe continentul american (18 săptămîni a rulat fără încetare **Vacanțele domnului Hulot**, într-o sală din New-York, ceea ce atestă virtuțile unei comedii bazate pe vizual, pe mișcarea lipsită de cuvinte. Creațiile sale ulterioare, **Unchiul meu** (premiul special al juriului, Cannes, 1958), **Play-Time** (1967)

și **Trafic** (1970) — realizate în producție proprie — au confruntat personajul cu cîteva din cele mai semnificative imagini ale societății moderne. Deznădejdlle noastre cotidiene sînt parcă mai lesne de înfruntat atunci cînd poți spera că, după colț, s-ar putea să-l întîlnești cine știe? pe domnul Hulot.

Fiecare
ar fi
vrut
să aibă
un unchi
ca el
(Jacques
Tati)

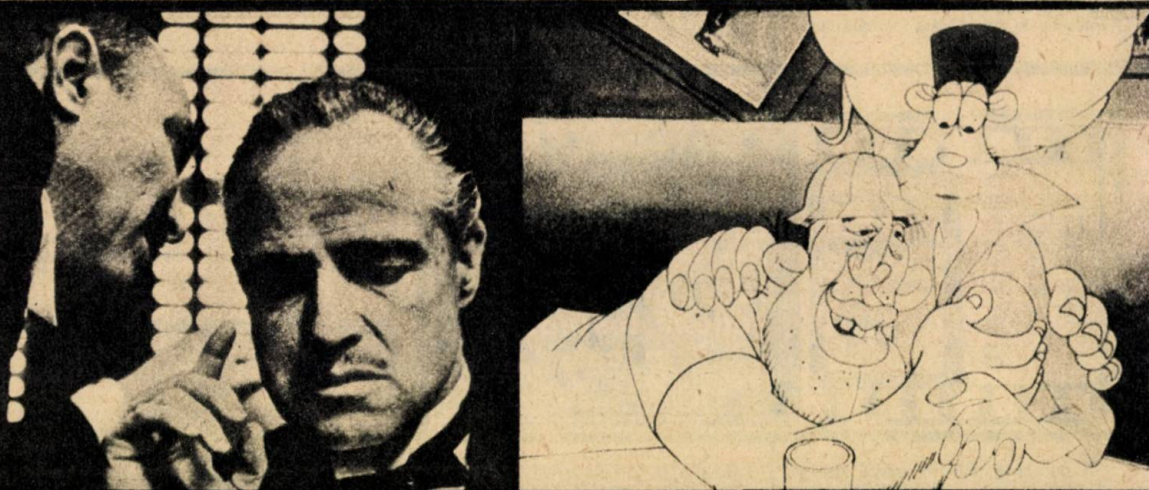


Fantomele îngrozite de un film de groază

Nici filmul de groază nu a scăpat tentației ironice a animației. Ne amintim, de pildă, unul din show-urile ciocănitorei Woody, în care se face aluzie la celebrul Dr. Jekyll și Mr. Hyde. În viziunea lui Walter Lanz, povestea doctorului care și-a vîndut sufletul diavolului devine bineînțeles prilejul unor încurcături comice și farse ale neliniștii protagoniste. Dintr-o asemenea punere în scenă, se alege însă și ea cu o sperietură zdravănă, de unde și morala cu „cine sapă groapa altuia...”. Genul este parodiat cu mult haz de realizatorul polonez Henry Ryszka în **Capcana**. Autorul ne introduce în atmosfera misterioasă a unui

lizează gangsterii. O astfel de parodie i-a fost inspirată realizatorului american Ralph Bakshi de marele succes de încasări — **Nașul**, pe care îl ironizează cu mult haz în **Heavy Traffic**, ceea ce s-ar traduce cam **Drum periculos**. Deși pornește de la faimosul film al lui Coppola, autorul se referă la mai multe produse ale genului. Eroul principal este Michael Corleone, un tânăr caricaturist care își croiește drum în viață în perioada de supremație absolută a Mafiei. În peregrinările sale, el va cunoaște lumea înfruptă new-yorkeză și va avea de înfruntat răufăcători renumiți. Deși personajele sînt desenate caricatural, ambianța în care sînt plasate este de un impresionant realism. Autorul nu scapă prilejul de a sugera rădăcinile sociale ale proliferării banditismului

gradul trei în jurul unei întîmplări încheiata cu împrietenirea dintre cei de pe Terra și „străini”. Originalitatea și optimismul aventurii i-au adus acestui „Science-fiction” un mare succes de public. Animatorul sovietic Valentin Tarasov a ținut să-i dea o replică umoristică, ce s-a concretizat în parodia amabilă intitulată **Contact**. Eroul principal este un pictor care rătăcește prin natură în căutarea unei surse de inspirație. Încîntat peste măsura de splendoarea pajiștii pe care o străbate, el începe să cînte cu toată gura un cîntecel la modă. Euforicul artist nu observă că a mai apărut cineva în peisaj, o ființă ciudată care își schimbă înfățișarea după imaginea lucrurilor și ființelor dinlînge în cale, încercînd să stabilească cu ele un contact prin imitare. Cînd, în cele din



Gangsterii la ei acasă (Corleone, celebrul mafiot, erou al filmului *Nașul* — Marlon Brando — și al filmului de desen animat *Heavy Traffic*)

castel locuit desigur de fantome înspăimîntătoare. Din toate cotoarele, ele încep să se adune și să se îndrepte amenințător înspre o anume încăpere. Le vedem ajungînd în sufrageria spațioasă, unde dau drumul la televizor și privesc atent. Pe micul ecran începe să se deruleze un film de groază, cu otrăviri, morminte mișcătoare, țipete de bufnită și, bineînțeles, cu stafii. Bizarele spectacole încremenesc de groază în fața ficțiunilor cinematografului. Inspăimîntate de-a binelea, fantomele părăsesc încăperea și ies în grabă pe poarta castelului care le-a adăpostit atîta amar de vreme. Ironia la adresa genului „de groază” este de data aceasta lipsită de ambiguitate, alegînd tonul sarscasmului.

Nașul în desene animate

Tirul satiric al animației se îndreaptă și înspre filmul „negru”, mai ales în versiunea în care acesta idea-

Șantajul, traficul de droguri și crima organizată sînt tolerate de o poliție coruptă. Dacă personajul uman este zugrăvit cu realism, Bakshi nu neglijează latura umoristică a filmului său. Urmăririle cu mașini și încăierările din lung-metrajul său sînt presărate cu igenioase momente comice, în care trimiterile la clișeele genului sînt principala sursă de haz. Regizorul nu încurajează latura romantică a destinului mafioților și în final îl pedepsește pe negativi, găsindu-le un sfîrșit pe măsura faptelor. Speciala proporție de umor și grotesc și mai ales originalitatea personajelor și povestirii fac din **Heavy Traffic** un titlu de referință al animației americane.

Un gen foarte la modă este de la o vreme cel științifico-fantastic. Călătoriile interplanetare sau aventurile în lumi necunoscute au imaginat întotdeauna apariția unor locuitori din alte galaxii, extraterestrii. De cele mai multe ori, ființele ciudate sînt rău intenționate sau nu reușesc să comunice cu pămîntenii. Polemizînd cu această viziune, Stephen Spielberg a brodat povestea filmului **Întîlniri de**

urmă, pictorul îl observă pe extraterestru, o ia la fugă îngrozit. Strania faptură îl urmărește însă cu tenacitate și cei doi ajung să se înfrunte față în față. Încordarea dispare însă în clipa în care extraterestruul îngînă, destul de fals, melodia cîntată de tînăr cu puțin timp înainte. Acesta îl corectează de cîteva ori, pînă cînd eroul deprinde bine sunetele și cei doi încep să cînte împreună, ținîndu-se pe după umeri, ca niște buni prieteni. Deosebit de atrăgător, filmul este într-adevăr o sarjă amicală, care semnaleză cu simpatie ieșirea din clișeele genului science-fiction reușită de Spielberg.

Caricatura uzinei de vise

Pentru animație, miraculosul proces de fabricație al cinematografului devine un spectacol în care sînt sesizate cu deosebire momentele umoristice. Efervescența activităților de pe platou inspiră animatorilor gaguri în care sînt ironizate mai ales graba și

buimăceala meseriașilor, mereu în căutarea unui efect inedit. Exagerând zarva dintr-un studio în plină activitate, realizatorul sovietic Florid Hiltru reușește în *Film, film, film* o curcioasă caricatură în mișcare a „uzinei de vise”. Indecizia regizorului, disperarea mașiniștilor cărora le scapă controlul asupra efectelor speciale, istericalele interpreților dau naștere unui du-te-vino aiuritor, așa cum numai animația poate zugrăvi. Interesantă este ideea de a surprinde ca într-un mozaic activitățile echipei de filme, folosind soluția înlăturării zidurilor exterioare. Simultanitatea mișcărilor face și mai comic aspectul furnicarului uman. Regizorul nu cruță nici birocrăția cinematografică și imaginează o armată de funcționari zeloși, cu dosare și planuri calendaristice sub braț, care îi terorizează pe artiști și nu-i lasă să lucreze din pricina nenumăratelor interpelări simultane și a ultimatumurilor. Dar totul e bine când se sfârșește cu bine, căci la capătul acestei agitate benzi rulante apare totuși filmul, trimis în fața publicului și criticilor.

Agitația platourilor este surprinsă adesea și în episoadele serialului T.V. *Aventuri în epoca de piatră*. Fred Flinstone și prietenul său Barney sau soțiile lor cinefile Betty și Wilma trag adesea cu ochiul la miraculoasa lume a cinematografului, adăpostită de celebra localitate Hollywood, desigur străbunica Hollywoodului. Ambianța preistorică îi ajută pe realizatori să sporească hazul povestirilor lor prin alura bizară a recuzitei filmului. Instalațiile rudimentare sînt acționate de rutina muncii lor. Operatorul utilizează, în loc de macara, trompa unui mamut, secundul convoacă figuranții răcnind printr-un fileș uriaș, o coadă de verigă devine pământul pentru pu-

dra etc. Autorii plasează în această ambianță cineaștii care seamănă izbitor cu cei din zilele noastre, în primul rînd în ceea ce privește moravurile. Regizorul se îmbracă excentric și da indicații contradictorii, producătorul îi mulțumește pe toți, arătînd că el are „piinea și cuțitul”, actorii au bineînțeles fumuri de vedete.

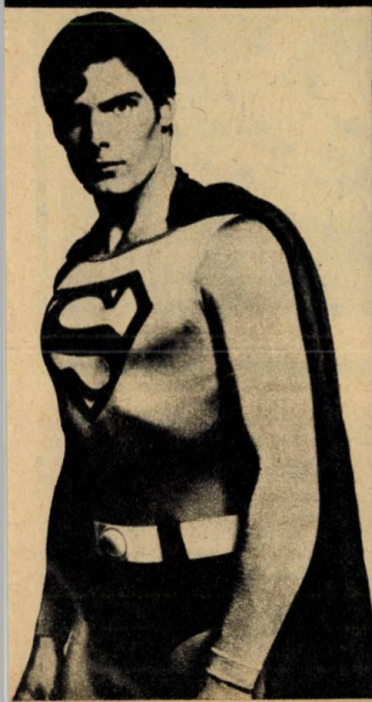
Gelozia lui Fred și Barney și moartea lui Tarzan

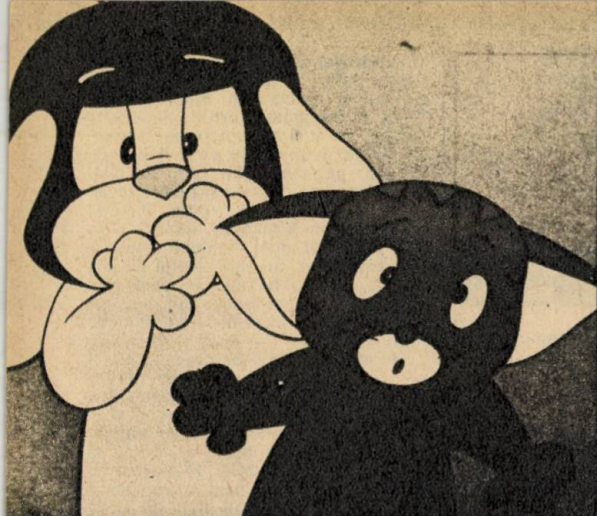
Dar iată-ne ajunși cu această idee într-un domeniu mult disputat, mereu inspirator de glume și farse, acela al mitologiei cinematografului. Pentru desenul animat, divismul este o adevărată mină de aur. Exagerarea dimensiunilor unei personalități în lumina ecranului este un punct de pornire pentru deformările caricaturale. Și pentru că tot amintim de show-ul Flinstone, trebuie spus că este unul dintre seriile care exploatează foarte amuzant slăbiciunile publicului pentru vedete. Deși localizat în epoca de piatră, el își propune de fapt să ia în discuție moravuri ale societății americane contemporane. Iată de ce idolii filmului nu vor lipsi din viața simpaticilor protagoniști. Cele mai informate în privința cinematografului sînt cele două soții, care adoră actorii la modă, citesc reviste ilustrate și se dau în vînt după autografe ale celebrităților ecranului. Slăbiciunile lor li pun pe gînduri pe cei doi vajnici soți care încearcă să copieze modelul de bărbăție al starurilor preferate de ele. Numele acestora amintesc figuri legendare ale lumii filmului. Cary Grant este desigur un Cary Grant al epocii de piatră, iar Clark Gravel nu poate fi decît o trimitere la Clark Gable. În episodul intitulat

Sportivul, Fred și Barney se antrenează pentru a face mușchi aidoma cu cei ai unuia din idoli soțiilor. După îndelungate eforturi, li se face cîntea de a fi acceptați pe platouri ca figuranți, prilej cu care îl văd de aproape pe marele star, care are dinți scînteietori, păr de aur și priviri irezistibile, numai că este... pitic. Bucuria soților este fără margini, pentru că în fine pot năru idolul femeilor. Asemenea pătani se întîmplă destul de des pe parcursul serialului, în care este ironizat nu numai fanatismul publicului, ci și derizoriul mecanismului de fabricat vedete.

Miturile ecranului descind de multe ori din admirația unanimă pentru eroism. Un asemenea mit este Tarzan, simbol al bărbăției atletice și al regeneratoarei întoarcere la natură. Un erou atît de pitoresc nu putea să scape atenției animației. Regizorul iugoslav Zoran Cakulevic îl ironizează culul într-un adorabil film de două minute intitulat tocmai *Tarzan*. Faimosul bărbat scrutează jungla din virful unui arbore urias. Păsări și mai-muțe misună în jurul lui privindu-l cu admirație, ca pe un adevărat stăpîn. Ochirea lui descoperă la un moment dat prin hățșul de frunze un amănunt interesant, o siluetă cu plete blonde care îi face inima să bată mai tare. Stăpînul junglei nu stă prea mult pe gînduri și pornește, agățat de o liană, înspre atrăgătorul punct. Spectaculosul număr este însoțit bineînțeles de faimoasele strigăte guturale, care au făcut să tresară o generație de spectatoare. Eroul ajunge în viteză la necunoscuta din tufș dar, surpriză, coama blondă se mișcă și din spatele ei nu apare o preafrumoasă fată, ci un prea infometat leu care îl înghite pe Tarzan cu tot cu echipament. Este

Superman în carne și oase și... în cartoane desenate





Cupluri comice celebre ieșite de sub mantaua lui Stan și Bran (Bălănel și Miaunel, Lolek și Bolek)

desigur vorba de sumarul sau costum din blană de jaguar.

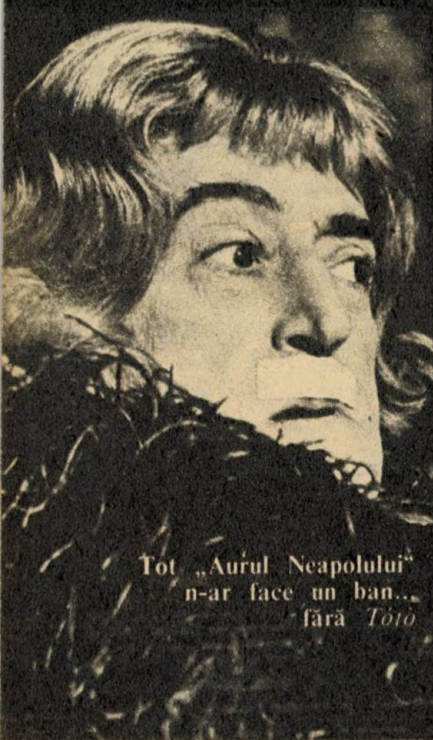
Patetismul și deriziunea

Fără să-și trădeze vocația comică, animația discută problemele cinematografului și dintr-o perspectivă mai gravă. Această situație apare mai ales în ficțiunile care desemnează cinematograful ca pe unul dintre semnele civilizației. Ideea apare în filmul lui Ion Popescu Gopo intitulat *Ecce homo*. Celebrul omuleț întreprinde aici una din călătoriile sale pline de tîlc în

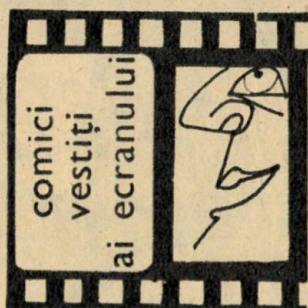
spațiul cosmic. Ajuns pe o planetă necunoscută, el se întâlnește cu un extraterestru pe care încearcă să-l convingă de frumusețea Pămîntului și de înțelepciunea locuitorilor săi. Din bagajul său, el începe să scoată spectaculoase produse ale gândirii, imaginației și simțirii omului. Alături de gramfon, binoclu și ochelari, irezistibilul cosmonaut așează portretul Giocondei și bineînțeles nelipsita sa floare. Deși i se împinște planeta cu invenții tehnice și artistice, extraterestru nu pare impresionat de puterea de creație a locuitorilor Terrei. Mai mult, el îi va dovedi curînd partenerului că i-a prezentat o imagine idealizată. Pe un ecran de televizor, el îi va

proiecta alte aspecte de pe Pămînt, care ilustrează acțiunea forțelor distrugătoare. Războaie pustiitoare, subnutriție, atentate și crime se înșiruie ca într-un documentar cutremurător. Spectacolul violenței îl zgudule și pe optimistul omuleț, care, rușinat de această mărturie a cinematografului, își adună lucrurile și pleacă grăbit înspre planeta sa, încercînd să-și transforme îngrijorarea într-un mesaj adresat semenilor.

Pe un ton serios, animația discută și unul dintre miturile sale fundamentale, Disney. Italianul Bruno Bozzetto a realizat *Allegro non troppo*, un film — replică la celebra *Fantasia* (1940)



Tot „Aurul Neapolului”
n-ar face un ban...
fără Totò



Totò sau contrastele reunite: grotescul și umorul tandru, patetismul și caricatura

Pe adevăratul său nume, Antonio di Bisanzio, interpret de frunte al teatrului italian de revistă și operetă, dar nu mai puțin celebru ca actor de film (Neapole, 7 noiembrie 1898 — Roma, 15 aprilie 1967).

Debutează în cinematografie în 1936, în filme comerciale, dar umorul

său de inspirație realistă se detașează din context prin crearea unor personaje puternic reliefate comic. Abia după 1950, odată cu descoperirea sa de către regizorii de primă mînă ai cinematografului italian postbelic (printre ei, Vittorio De Sica, Mario Monicelli, Steno, Alberto Lattuada, Pier Paolo Pasolini), Totò va reuși să-și

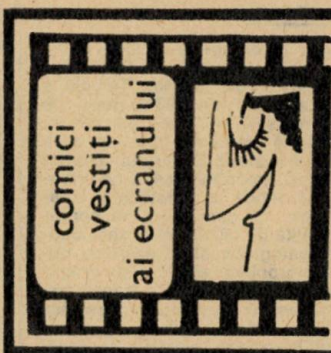
realizată de magul magilor. Este vorba despre cel mai ambițios proiect al său, de contactul cu cultura al celui acuzat de a se fi dedicat total divertismentului pentru copii, **Fantasia** lustră într-o frenetică desfășurare de imagini câteva bucăți muzicale clasice. **Allegro non troppo** alege aceeași soluție, dar alte partituri și introduce o parte interpretată de actori, în care în loc de filarmonica din Philadelphia apare o blată orchestră formată din emei alurite și condusă de un dirijor excentric, în permanent dialog cu un prezentator bășcălios. Acesta amintește mereu de filmul inspirator, spunând că este creația „unui oarecare Disney sau Prinsy”, nu-și aduce prea bine aminte. Ironia este, însă amabilă. **Allegro non troppo** nu e o parodie, ci un film-replică ce reușește pe alocuri să-l întrecă pe maestrul omălat. Părțile animate sînt toate bucăți notologice. Muzica inspiratoare călătrează ilustrații pe măsură. „După miza unui faun” de Debussy, „Dans lav” de Dvorjak, „Bolero” de Ravel, „Vals trist” de Sibelius, „Concert în la major” de Vivaldi și „Pasărea de zău” de Stravinski devin fabuloase povești în imagini. Patetismul și deriziunea fac casă bună într-un film ce pornește de la o idee amuzantă, aceea e a da cu tifa unui mare mit al cinematografului.

Iată deci că filmul văzut de anima-e nu este întotdeauna un subiect moristic. Cu toate acestea, el rămîne mereu atrăgător, reușind să stimuleze imaginația și inteligența celor care apăsesc linia în mișcare. Privită de lumea de mituri și trucuri fascinantă a cinematografului este un spectacol de exagerări încântătoare.

Dana DUMA

proprie un timbru interpretativ particular, devenind unul din cei mai populari și îndrăgiți comici italieni: **Polli, orașul milionarilor, Hoții și rătăcirile, Aurul Neapoleului, Povestiri în Roma, Legea e lege, Dol colonel, Străguna, Păsăroii și păsărele, Vrajile** (scheciul „Pământul văzut de lună”), **Capriciu Italian** (scheciurile „Istoria de duminică” și „Ce sînt rii”) etc.

Aceste pelicule — unele dintre ele nescute publicului românesc — sînt de serie filmelor al căror erou principal este personajul care-l poartă mele — **Tot pe lună, ...Impotrivă Maciste, ...și Marcellino, ... Pepino și la dolce vita** — creează portul unui erou comic care îmbină jocul cu umorul tandru, patetismul dramatic cu caricatura amabilă. Originalitatea jocului său — în care remele temperamentale creează un contrast expresiv pe fondul unei dulci și generozități umane regăsite în a marilor comedienți italieni ai epocii — i-au adus o binemerită apărere în rîndurile publicului larg.



Gene Wilder: iată o nouă categorie de interpreți care cultivă ironia subțire și umorul sofisticat

Alături de Mel Brooks și Marty Feldman, reanșează comedia modernă americană, a anilor '70, la frontiera dintre burlescul tradițional și rafinamentul unei ironii de esență intelectuală. Vi-l mai amintiți — fără îndoială — în **Transamerica Express**, unde apărea alături de Jill Clayburgh, interpretînd rolul unui detectiv ad-hoc. Era editorul George Caldwell, care dorea să deslușească, de-a lungul unei călătorii cu expres-ul spre Chicago, misterul dispariției unui profesor de istoria artei, trecînd printr-o suită de aventuri comice, în repetate rînduri aruncat din tren, dar reușind de fiecare dată să-l prindă din nou. Regăsim la el tot arsenalul de mijloace specifice filmului polițist — suspens, neprevăzut, mister — tratat însă în manieră parodică. Actorul de parodie — iată o nouă categorie artistică consacrată, printre alții, și de apariția acestui interpret „nu atît de liber și dezlănțuit ca Mel Brooks, cu care rivalizează însă în energie comică, dar mai cinematografic și mai puțin intelectualist decît Woody Allen”.

Caracterizarea făcută de Pauline Kael sugerează atributele speciale pe care se bazează acest tip de actor: ironia subțire, vitalitatea cvasi-sportivă, respectul cultivat pentru comedia tradițională, gustul și vocația imitației, intuiția sigură a umorului sofisticat.

Născut în 1934, apare pentru prima dată pe ecran în 1967 (în **Bonnie și Clyde**), pentru a se face ulterior cunoscut în filmele lui Mel Brooks — de la **Producătorii** la o parodie de western, **Șaua în fiacări** sau **Tinărul Frankenstein**, de asemenea o parodie, a cunoscutului mit cinematografic („Joacă în stilul Robert Donat” observă regizorul). Apare și alături de Woody Allen în **Vrei să știi totul despre sex, dar ți-e teamă să întrebi**.

Absorbit definitiv de vocația parodiei cinematografice, debutează sub aceste auspicii și ca regizor, cu **Aventurile fratelui mai isteț al lui Sherlock Holmes** (1975), continuă cu o parodie care îl vizează pe Rudolf Valentino — **Cel mai mare amant din lume** (1977) și cu **Amantii de duminică** (1981). Mai amintim aparițiile sale din **Începutul revoluției fără mine** (regia Bud Yorkin, cu Donald Sutherland), **Willy Wonka și fabrica de ciocolată** (regia Mel Stuart), **Rhinoceros** (cu Karen Black și Zero Mostel) și două filme cunoscute și la noi în țară: **Micul prinț** (filmul lui Stanley Donen difuzat pe

micul ecran, unde Wilder interpreta rolul Vulpil) și **Theo Frisco Kid** (filmul lui Robert Aldrich, prezentat anul trecut în Festivalul filmului american). Un actor care reabilitează comedia în rîndul celor mai rafinate categorii de spectatori. Luîndu-și dreptul de a-și ironiza propria istorie, arta a șaptea își dobîndește, odată în plus, un certificat de maturitate. Un actor de urmă-



Mister in manieră parodică (Gene Wilder)



Shirley Temple

Nu s-ar putea spune că toate fetele de bancher născute în California ajung vedete, dar Shirley Temple a ajuns. La 3 ani (în 1934) trece, pe scara încasărilor, înaintea Gretei Garbo. La 6 ani devine cea mai mică laureată din istoria Oscarului, acordat în semn de: „recunoaștere a contribuției ei deosebite la spectacolul cinematografic”. Și cum putea să contribuie o fetiță de cîțiva ani la spectacolul cinematografic altfel decît cu buclile și gropițele ei, pe care producătorii au știut cum să le transforme în bani peșin? Recordul încasărilor filmelor cu Shirley Temple nu a fost întrecut în ultima jumătate de secol de nici un alt actor-copil. La 12 ani se retrăgea, și aici luînd-o înaintea Divinei.

rămas copilul favorit al tuturor generațiilor: Shirley Temple



**Virtuozii musicalului:
Judy Garland și Mickey Rooney**

**Eterna adolescentă:
Deanna Durbin**



Judy Garland și Mickey Rooney

De o vîrstă cu Deanna Durbin, remarcată tot pentru vocea ei, se urcă pe scenă la 5 ani (amîndoi părinții fiind actori de vaudeville) și debutează în același an cu „rivala” ei: 1936. În anii '30, face împreună cu Mickey Rooney (și el copil de actori de vodevil, pe scenă de la 2 ani și de la 11 ani sub contract la studiourile MGM) cel mai popular cuplu de adolescenți ai Americii. la Oscarul „pentru aportul ei deosebit la reprezentarea tinereții pe ecran”, la un an după Deanna Durbin, dar spre deosebire de ea, a continuat să rămînă o supervedetă a scenei musicale și a ecranului pînă la tragicul ei sfîrșit.

Deanna Durbin

O canadiană de 14 ani (în 1936) remarcată pentru vocea ei, ajunge la Hollywood unde studiourile Universal îi oferă pe loc un contract. Cu primul ei film, *Trei fete vesele*, este consacrată vedetă internațională, și doar după doi ani, avea deci 16 ani, i se acordă Oscarul pentru „a fi personificat pe ecran spiritul tinereții”. Voga ei ține zece ani. În 1947 face ultimul ei film nereușind să treacă la roluri de adultă, dar farmecul ei adolescentin a ajuns intact pînă la noi.

Kolea Burlaev

Deși copilul cu numele mai sus citat a ajuns actor de profesie și chiar regizor, celebritatea lui ca autor de cinema nu a atins nici pe departe rezonanța primului său personaj, interpretat cînd avea 11 ani, și anume Ivan a carui copilărie pîndită de bombe, foame și spaimă născătoare de curaj, a rămas pentru noi toți de neuitat în vizunea lui Tarkovskî.

vedete copii

Cunos necun împă a cop

De la început cinematograful s-a dorit și a fost imaginea vieții. Și cum viața oamenilor nu ar fi posibilă fără copii, ei au fost tot de la începuturile filmului prezenți pe ecran. Doar felul cum copilăria a prins chip pe pelicula s-a diferențiat de la o țară la alta, ținînd seama și pasul cu marile experiențe ale umanității, dar depinzînd și de mentalități, moralități sau mode locale, căci filmele, fie că sînt pentru copii, fie că sînt cu copii, tot oamenii mari le fac. Și cred că nu e inoportun, și nici hazardat, că apropiindu-ne de sfîrșit de secol și de mileniu, să ne întrebăm: pe cînd copilăria redată de copii-cinești (în fond, Lelouch nu filma la 13 ani?) asemeni copiilor-pictori care au demult un statut internațional recunoscut? Dar să lăsăm întrebările pe seama șocului viitorului, întrebări cărora doar o extremă accesibilitate a tehnicii le va putea găsi răspuns și să ne întoarcem cu gîndul la copiii-actori care de-a lungul a opt decenii de cinema au știut să se facă prietenii spectatorilor de pretutindeni.

Cu ușurință te lași asaltat de chipul fragil al copilului lui Chaplin, de buclile și gropițele lui Shirley Temple, de vocea și codițele lui Judy Garland, partenera Omului de tinicheia din *Vrăjitorul din Oz*, de privirea de ștrengar a lui Jackie Cooper, de dulcele surîs al Deannei Durbin, de mutra poznasă a lui Mickey Rooney și de mulți alții ca ei. Dar după această defilare de fermecători inocenți, pîrînd să trăiască în cea mai bună dintre lumi, căci happy-end-ul consfințește orice poveste, după ce această defilare scripitoare, sau doar înșelător scripitoare, pornită cum se vede de pe Noul continent, se sfîrșește, ești asaltat cu stăruință de imaginele unei altfel de copilării. Retrăiești spaimile și revolta micilor pensionari din sordidul colegiu provincial din *Nota zero la purtare* al lui Jean Vigo, care par să dialogheze peste ani cu cele ale copiilor din casa de corecție din *Cele patru sute de lovituri* al lui Truffaut; re-vezi privirile obsedant de triste ale fiului „hoțului” de biciclete; îți amîn-tești cu groază scripirea tragică din ochii băiețelului sinucigaș din *Germania anului zero*, ca și de greaua povară a eroismului copilăriei lui Ivan; tot așa cum ești urmărit de puritatea eroului lui Kachyna cel ce își promite „să sară mereu peste băltoace”.

Din acest dialog al aducerilor aminte de cinefil, observi că cinematograful european s-a diferențiat în

Cuta- șcută ție lăriei

vedete copii

Două feluri diferite de a privi copilăria

substanță de cel american și pe tarimul copilăriei. Cineaștii europeni au fost mai degrabă urmăriti de ideea copilăriei decât de cea a actorului-interpret, pentru ei **personajul** contează, de aceea interpreții lor au dispărut de pe ecran, de cele mai multe ori, după unul sau două roluri. Spre deosebire de ei, cineaștii americani, crescuți în dogma star-sistemului, au creat nu personaje-copii, ci copii-vedete. Citiți dintre noi mai ținem minte personajele lui Shirley Temple? Ele s-au topit demult, într-un amalgam din care învingătoare iese doar Shirley, cea din realitate. Moștenirea vedetariatului își spune cuvântul și azi, chiar dacă imaginea copilăriei s-a modificat, trecând prin faze intermediare, de la cea surizător-fericită la cea scrisnit-rău-famată. Inocenței Deannei Durbin i-au luat locul ștrengăriile, nu lipsite de cinism, ale unei Tatum O'Neal, înlocuite mai apoi cu excese, ca de pildă perversiunea unei Brooke Shields (la 13 ani într-o casă de toleranță) sau demonismul Lindei Blair din *Exorcista* — personaje care te pot face să exclami, mai îndreptățit decât Molière, „Nu mai există copii!”

Între cele două extreme, filmul britanic a oscilat cu eleganță. El ne-a propus fie un Olivier Twist, din care am memorat actorul: Mark Lester, fie filme ca *Optimiștii*, cu o fată și un băiețel (e drept și cu un câțel și cu Peter Sellers) ale căror nume au dispărut ulterior de pe generice, dar al căror prim rol ne amintește mereu cum să nu ne pierdem inima de copil.

Se vorbește de examenul maturității. În lumea filmului, examenul copilăriei este cu mult mai greu. Puțini sînt cineaștii care și-au făcut drum în cunoscuta-necunoscută împărăție a copilăriei.

Adina DARIAN

Constantin Vaeni:

Totul a început pe scara unui tramvai. Era în 1957. Era vară. Elevul Constantin Vaeni de la liceul „Iulia Hașdeu” avea 14 ani și el era cel ce se afla pe scara unui tramvai în dreptul grădinii Cismigiu cînd s-a auzit strigăt să coboare. Strigătul aparținea, dacă putem spune așa, regizorului Andrei Blaier care l-a solicitat să dea o probă de film. Ce era o probă de film? Nu prea știa atunci elevul Vaeni. Avea să afle cînd din cei 50 de copii chemați să dea probe a fost el alesul pentru rolul puștiului din *Ora H*. Așa a fost începutul. Au urmat roluri în *Mingea*, în *Furtuna*. Gustul pentru spectacol i-a fost deschis și la liceu; punea în scenă cu colegii piese într-un act. După bacalaureat nu și mai putea închipui viața în afara profesiei de regizor. A dat admitere la IATC secția regie. A reușit. Ca documentarist și de la *Zidul* ca regizor de film de ficțiune, Constantin Vaeni a devenit unul dintre acei copii minune care nu s-au pierdut.

Bogdan Untaru

Privirea candidă și sugubeață descoperită de Elisabeta Bostan pentru personajul ei **Năică**, a mai apărut de cîteva ori pe ecran printre altele cîteva filme în *Columna* lui Mircea Drăgan. Dar dacă personajul Năică a rămas în istoria filmului nostru, interpretul său s-a pierdut din orizontul cinematografic alegîndu-și o altă profesiune.

Mark Lester

Și-a impus numele printre vedete cu un singur rol: cel a lui Olivier — în regia lui Carol Reed, împreună cu prietenul său din același musical, după Dickens:

Jack Wild

Un hoț de buzunare pe care îți vine să-l poțtești la masă.



Totul a început pe scara unui tramvai (Constantin Vaeni)

Năică a rămas un personaj memorabil (Bogdan Untaru)



Doi puști britanici excentrici fiecare în felul său: Mark Lester și Jack Wild



De ce adoră publicul să-l urască pe J.R.?

Așa cum nu
i-am văzut
în serial:
fericiți
(J.R.
cu Sue Ellen
și Kristin)



Mary Crosby, 23 de ani (18 ani la debutul ei în **Dallas**) este fiica celebrului cântăreț Bing Crosby. În film: Kristin, sora lui Sue Ellen, la fel de lipsită de scrupule ca J.R. Intrigantă, detestabilă.

**Membrii familiei Ewing
au bătut recordul de celebritate
al păpușilor Muppets**

În seara aceea, America era pustie. Toată suflarea stătea cu respirația tăiată în fața televizorului, așteptând... Se anunțase cu mare tâmbălaș că ucigașul lui J.R. va fi dat pe față în episodul 58. Deci, peste 150 de milioane de americani părăsiseră mașini, autobuze, restaurante și autostrăzi ca să nu scape evenimentul. Toate recordurile televiziunii fuseseră spulberate dintr-o lovitură, chiar și cele înregistrate la 22 noiembrie 1963, când a fost asasinat președintele Kennedy, sau la 20 iulie 1969, zi în care Neil Armstrong, pune — primul om de pe pământ — piciorul pe lună. Popularitatea care intrerupe, de obicei, din 10 în 10 minute, orice fel de emisiune lăsând spectatorii în plin suspense, atinsese și ea, în acea seară, un plafon de încasări nemaipomenit: 400.000 dolari minutul.

Azi încă, după 5 ani și 103 episoade, **Dallas** păstrează în Statele Unite recordul celor mai vizionate emisiuni de televiziune. Flash-urile de reclamă care o privesc rămân, în continuare, cele mai scumpe, iar actorii serialului, aproape necunoscuți până să intre în familia Ewing, au ajuns peste noapte în fruntea box-office-ului. La ora actuală, J.R., alias Larry Hagman (sau invers) a trecut înaintea unor vedete ca Paul Newman, Warren Beatty și Jack Nicholson. Până mai ieri actor de mîna a doua, azi în vîrstă de 48 de ani, Hagman recunoaște că a avut o șansă unică, pe care viața a doua oară, nu i-o mai poate oferi. Cu atît mai mult cu cît atunci cînd s-a pornit la confecționarea familiei Ewing, toți, începînd cu scenaristul David Jacobs și sfîrșind cu producătorii, erau convinși că vedeta va fi Patrick Duffy (alias Bobby), fiul cel mai mic al clanului.

Succesul cel mare s-a pornit de pe la al 10-lea episod, cînd telespectatorii se adresau în scrisorilor, aproape în exclusivitate lui J.R. Motiv pentru care scenaristul accentuează mai abilit defectele. „A-l face foarte iubit sau foarte urît de public este la fel de important pentru un personaj”, declară Jacobs. Drept care, după ce toată America îl detesta cu furie pe J.R., în clipa în care acesta era gata să lăsă din scenă, asasinat, aceeași America s-a simțit frustrată de ura sa și a cerut imediat ca abjectul J.R. să scape cu viață. „Pe cine mai urim noi dacă nu mai e el?”

Iată o întrebare capabilă să stea la baza unui tratat de sociologie filmului, oricum mult mai important decît răspunsul la întrebarea: „cine l-a ucis pe J.R.”?



Sue Ellen și J.R.:
o suspiciune reciprocă



Pam: în felul ei,
„o feministă“

Linda Gray, 41 de ani, căsătorită de 19 ani cu Ed Thrasher, director artistic, mamă a doi copii, Jeff și Kelly. O viață particulară exemplară, decară americanii.

În film: Sue Ellen, soția lui J.R., dezechilibrată, nestatornică, petrecându-și zilele și nopțile între un pahar de whisky și o cupă de șampanie.

Larry Hagman, 48 de ani, fiul unui industriaș texan și al unei actrițe. Se urcă pe scenă prima oară la 17 ani, dar în filme nu joacă decât roluri secundare. Căsătorit de 26 de ani cu o suedeză, desenatoare de modă. Au doi copii.

În film: J.R., fiul mai mare și moștenitorul familiei Ewing. Lipsit de scrupule, afemeiat, abject.

Victoria Principal, 32 de ani, o existență tulmuitoasă, mereu în căutarea unui soț, logodită, pină una alta, de mai multe ori și mereu obiect și subiect de scandal pentru presă.

În film: Pamela, soția lui Bobby, blândă, supusă, iubitoare. Prototipul soției americane ideale.

Charlene Tilton, 22 de ani (17 ani cînd a început serialul, în 1977), debutează odată cu acest film. S-a căsătorit anul acesta cu cîntărețul de muzică pop Johnny Lee, vedetă a televiziunii americane (vezi *coarța* a IV-a)

În film: Lucy, nepoata cu năbădăi a clanului

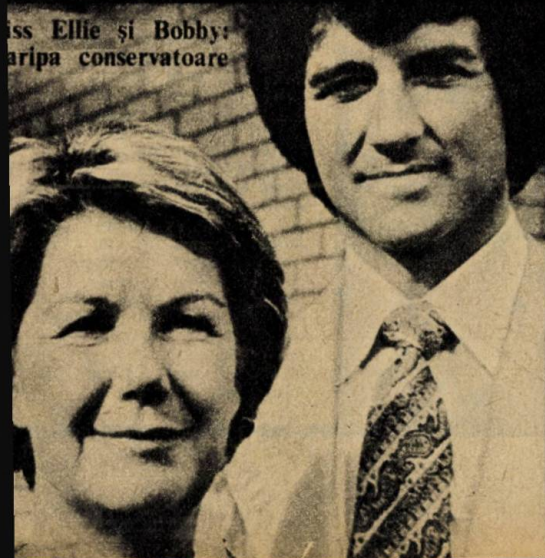
Ewing, exponenta tinerei generații în ofensivă.

Patrick Duffy: un tînăr actor care tocmai se făcuse remarcat în 1977 în filmul *Omul care venea din Atlantida*, și pe care se conta că va deveni vedeta serialului. Contracarat de personajul J.R. și rămas, în consecință, în umbra actorului Larry Hagman. Foarte îndrăgit de colegii săi și chiar — se spune — adoptat de-adevăratelea de Barbara Bel Geddes, mama lui din film. Căsătorit cu o fostă balerină, tată a doi copii.

În film: Bobby, fiul cel mai mic al lui Jock Ewing, un tînăr ambițios, frumos, bun și cumsecade, mereu tras pe sfoară de fratele său.

Barbara Bel Geddes: 60 de ani, foarte talentată actriță de teatru, convertită la cinema în 1947. A jucat în peste 30 de filme (printre care *Vertigo* de Hitchcock) și tot atîtea seriale de televiziune. Cînd a început *Dallas*, era singura vedetă din distribuție.

În film: Miss Ellie, soția lui Jock, mama celor trei băieți Ewing, unicul personaj fără fisuri morale, o bătrînă doamnă demnă, care încearcă din răsputeri și cu toată corectitudinea ce o caracterizează să țină unită această familie, dispusă — pe trepte diferite — la tot felul de compromisuri, pină la cele mai abominabile. Reprezentanta vechiului Texas, tradiționalist.



Miss Ellie și Bobby:
aripa conservatoare



Lucy:
nepoata
contestatară

Cine trage sforile?

400 de păpuși de pluș,
27 de mari păpușari
și show-ul show-urilor:
Muppets

THE MUPPET MOVIE

Nu-și pierd
hazul nici
dacă sonorul
e închis
(Muppets
la Hollywood)



Secretele păpușilor Muppets, dezvăluite de creatorul lor, Jim Henson: un muppet măsoară de la 20 cm la 4 metri înălțime, umblă condus de baghete sau tras de sfori. Kermit, faimosul broscu, este manipulat de un singur marionetist care se strecoară sub scenă, introduce mina dreaptă în „obrazul” lui Kermit, iar cu mina stângă dirijează labele. Pentru Muppets-II de proporții mai mari, ca de pildă ursul Fozzie, sînt necesari doi păpușari: primul animă „chipul” ursului cu mina lui dreaptă și laba stîngă cu mina sa stîngă. Al doilea marionetist animă laba dreaptă. Toată dexteritatea extraordinară a acestor păpuși-vedete ține, deci, în primul și în toate celelalte rînduri, de perfectă coordonare a păpușarilor. Pentru animalele foarte mari, de multe ori e nevoie de trei sau chiar patru păpușari deodată, care minuiesc un mecanism foarte complex. Ca să-și verifice coordonarea, ei dispun de un ecran video cu care se confruntă în permanență. E ușor de spus și mai ușor de privit, dar foarte greu — deși pasionant — de făcut. Henson își adoră „creaturile” născute, deopotrivă, din imaginația sa nestăvilă și tehnică sa desăvîrșită. Iată ce declară: „Îmi aleg păpușarii cu mare grijă și nu neapărat din școlile de marionetisti. La ce țin însă neapărat este ca ei să fie excelenți actori, apoi abili meseriași și, în sfîrșit, foarte buni cîntăreți și chiar dansatori”. În general, actorilor-actori li se cer mai puține însușiri, dar Henson e foarte exigent cu cele 400 de vedete-monștrilor din pluș și plastic. Uneori, ca să ajungă la rezultatele dorite, el repetă cu interpreții doi ani înainte de a le încredința sforicelele. Dialogurile, în cea mai mare parte, sînt tot de Henson. „Trebuie să crezi un umor vizual, pentru că hazul din vorbe e greu de redat în japoneză sau franceză, de pildă. În fond, ce sînt Muppets-II altceva decît replica unor oameni? Să nu le cerem, totuși, mai mult decît pot da! Glumesc, dar vreau să spun că doresc să-mi învelesc semenii, că viața este așa cum e, iar eu sînt un optimist.”

Ideea, după care se face un show Muppets, e simplă, dar condusă într-un ritm infernal, după modelul recitalurilor americane: nici nu s-au sfîrșit hohotele de ris că începe un nou gag. Chiar dacă sînt cam „telefonate”, glumele își ating scopul. Un exemplu: verișoara ursului Fozzie a bătut toate pietele Parisului, în lung și în lat, fără să găsească Piața Comună! Ha! Ha! Ha!

Actor's Family

După Oscarul din primăvara asta, un singur subiect și-a prelungit ecoul dincolo de zarva decernărilor: împăcarea dintre Fonda-tatăl, Fonda-fiica și Fonda-fiul, martor fiind Katharine Hepburn și copiii Jane-i: Vanessa și Tracy.

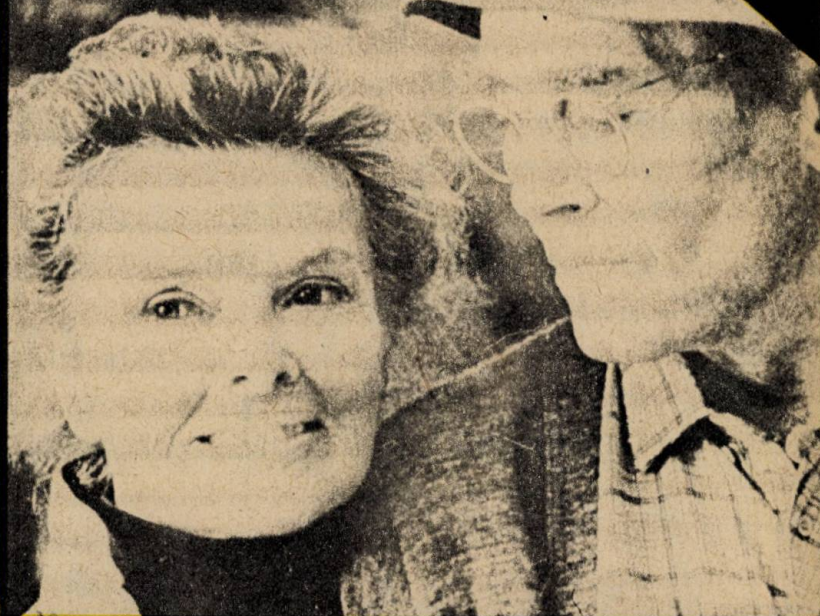
Sigur că povestea de familie face bine și filmului (acum în plină cursă pe ecranele lumii) și face bine tocmai prin ceea ce investește ca document de viață în story-ul filmului, spectatorul urmărindu-l parcă pe Henry la 75 de ani, autentic răvășit de boala de inimă pe care o combate cu un stimulator pentru pulsațiile ei șovăielnice, autentic împăcat cu sine și mai ales cu al lui — Jane și Peter — și autentic uluit s-o întâlnească pentru prima oară pe un platou de filmare pe marea Kath (77 de ani).

Povestea clanului Fonda e proverbială: tatăl își iubește pînă la sacrificiu profesiunea — una dintre acelea care devoră: actoria — și e nevoit să lase pe seama guvernantei creșterea copiilor, ba chiar să-i ceară acesteia voie ca să intre în camera lor. Se judecă singur fără menajamente: „Ca tată am fost zero. N-am fost un bun tată. Nu m-a lăsat meseria să fiu. Aveam de ales: ori bun tată, ori bun actor. Dacă aș fi fost un vânzător de pantofi în Dallas, mi-aș fi putut lua copiii cu mine la pescuit. Dar așa n-am făcut-o. Plecam zece săptămîni în Missouri pentru Jesse, James, opt în Arizona pentru My darling Clementine... Nu le-am spus vreodată copiilor că-i iubesc pînă într-o zi, acum vreo doi ani, cînd Peter m-a întrebat și i-am mărturisit. Pe cîntea mea, nu e cine știe ce de capul meu. Mi-am jucat foarte prost rolul de tată”.

Împăcările încep întotdeauna cu cedări. Marele actor Henry Fonda nu-l iartă pe omul Fonda că n-a fost un om întreg. De cedat a cedat, dar nu de paradă, ci pornind dintr-o altă înțelegere a rosturilor vieții. Lady Jane, acum de 44 de ani, a fost o fetiță orgolioasă, încăpățînată și bătaioasă care a ales acum calea umilinței și a adevăru-

HEPBURN AND FONDA in "On Golden Pond"

Cinerama



După 46 de ani de carieră, Henry Fonda o descoperă, zîmbind, pe Katharine Hepburn

**Tatăl spune
despre fiică:
„E pur și simplu
cea mai mare actriță”**
**Fiica
spune despre tată:
„Este într-adevăr
cel mai mare!”**

lui, ca să-și recîștige părintele și să instaureze pacea într-o familie pe care prea multă personalitate o pulverizase. „Cînd m-am trezit pe platou față în față cu tatăl meu — spune Jane Fonda — m-am simțit iarăși fetiță. În pofida celor două „Oscaruri” pe care le-am obținut, lucrul mă paraliza și nu mai știam să joc. Și

atunci, în fața întregii echipe de filmare, i-am spus ceva ce nu-i putusem spune niciodată înainte: Vreau să fim prieteni. De ce n-am fi?... În Eleșteul aurit, un profesor universitar, părinte foarte exigent și soț al unei tumultuoase Katharine Hepburn, își povestește viața. Se întâlneau aici, pentru prima oară, doi mari actori, două legende ale Hollywoodului. Filmul se încheie cu un happy-end, cu o împăcare. Dar evenimentul nu e numai cinematografic, ci și familial. Din păcate, tata arată și în film foarte obosit, consumat, marcat de boală. S-ar putea să nu mai poată juca vreodată. Dar tata este într-adevăr cel mai mare”.

Pînă aici a vorbit Jane. Tatăl este fără rezerve în ce o privește, dar nu ca un tată fericit, ci ca un om de o mare experiență care are revelația unui talent de excepție. „Jane — spune el — e o femeie curajoasă, iar ca actriță e pur și simplu cea mai mare la ora de față”.

în direct din New York (I)

Bilanț neconformist

„A fost un an al bateriilor reîncărcate”, scrie revista „Newsweek”, rezumînd bilanțul artistic american din ultimul timp. În domeniul filmului, potrivit opiniei unanime a criticii de specialitate, cel mai mare eveniment a fost redescoperirea operei cinematografice a lui Abel Gance și prezentarea cu răsunător succes la New York a filmului **Napoleon**, iar cea mai mare lovitură de box office — **Căutătorii arcel pierdute**, produsul cinematografic al

secol, cînd fluxul de imigranți atingea cote necunoscute înainte, cînd Henry Ford lansa cele dintîi modele de automobil produse în serie, cînd a șaptea artă începea să se afirme cu primele jurnale de actualități, cînd prăpastia dintre bogați și săraci devenea tot mai evidentă și cînd la modă era ritmul de jazz numit „Ragtime”. Nucleul filmului, în jurul căruia se leagă și dezleagă destinele tuturor personajelor, dintre care unele sînt figuri reale

Un an al bateriilor reîncărcate.

Sursa de aprovizionare:

Oscar-urile

cuplului Steven Spielberg și George Lucas, bazat pe reciclarea tehnicilor de suspense din filmele de aventuri ale anilor '30.

Odată însă cu declanșarea cursei pentru „Oscaruri”, au apărut pe ecrane citeva filme care, ca să parafrazăm opinia suscitată a revistei „Newsweek”, au baterii cu încărcătura nouă, ba chiar originală în multiplul sens al cuvîntului.

Filmul lui Milos Forman, **Ragtime**, bazat pe best-sellerul cu același titlu al lui L. Doctorow, a fost prezentat de reclama publicitară ca fiind evenimentul reînnoitor pe ecrane, după 20 de ani de pauză, a octogenarului James Cagney, unul din cei mai populari actori americani. Filmul este însă mult mai mult decît atît. Ca și romanul în cauză, adaptat scenaristic de Michael Weller, filmul **Ragtime** este cronică colorată și bogată în sensuri sociale a Americii începutului acestui

secol, cînd fluxul de imigranți atingea cote necunoscute înainte, cînd Henry Ford lansa cele dintîi modele de automobil produse în serie, cînd a șaptea artă începea să se afirme cu primele jurnale de actualități, cînd prăpastia dintre bogați și săraci devenea tot mai evidentă și cînd la modă era ritmul de jazz numit „Ragtime”. Nucleul filmului, în jurul căruia se leagă și dezleagă destinele tuturor personajelor, dintre care unele sînt figuri reale

ney). Adversar declarat al oricărei violențe, Forman consideră că explorarea aspectelor morale ale reacției unor oameni împinși de un sistem social la disperare, dincolo de limite suportabile, este un subiect de mare actualitate, care în parte se regăsește în **Ragtime**.

În lumea caleidoscopică a acestui film, povestea lui Walker se intersectează cu o întîmplare reală, care a făcut senzație la vremea respectivă și anume împușcarea din gelozie, în plin spectacol de varietete, la „Madison Square Garden”, a celebrului arhitect new-yorkez Stanford White (interpretat de scriitorul Norman Mailer).

Povestea lui Walker se răsfîrță și asupra existenței unei familii arhetipale americane (ai cărei membri poartă nume simbolice: Tata, Mama, Fratele mai mic, etc.) pulverizată în vîltoarea schimbărilor multiple pe care le aduce noul veac.

Ca și în filmele lui precedente, Forman a evitat actorii cu mari cote la Box-office, cu excepția lui James Cagney. Dar, cu o adevărată vocație a descoperirii unor talente cinematografice, el a alcătuit o distribuție de mare eficiență, din actori necunoscuți sau puțin cunoscuți. Toți sînt astăzi, după spusele lui, „născuți pentru a interpreta rolul în care apar”. Dintre aceștia, pe primul plan se situează interpretul lui Walker, actorul de culoare Howard Rollin. Brad Dourif, cu care Forman a mai colaborat la **Zbor deasupra unui cuib de cuci**, unde a jucat rolul adolescentului, apare în rolul Fratelui mic. Elisabeth Mc Govern, o actriță de 19 ani, deține rolul lui Evelyn Nesbit, soția arhitectului asasinat. Toți confirmă în mod strălucit opțiunile regizorului în materie de distribuție.

Secondat de operatorul său preferat, Miroslav Ondricek, Forman izbuteste să prezinte o imagine cuprinzătoare a Americii acelor timpuri pe care „majoritatea filmelor o înfățișează văzută prin gaura cheii”, după cum scria recent ziarul „New York Times”.

Filmul **Reds** (autor al scenariului, regizor, producător și interpret al rolului principal, Warren Beatty) a fost în unanimitate considerat de critica de specialitate ca un film remarcabil, ase-

mult cu lucrări clasice ale celei de-a șaptea arte, cum ar fi **Lawrence al Arabiei** și **Cetățeanul Kane**. **Reds** este evocarea scurtei și zbuciumatei vieți a scriitorului și ziaristului comunist american

John Reed, autorul cărții „10 zile care au zguduit lumea”.

Construit într-un mod mai puțin obișnuit, filmul durează peste trei ore. El începe și se sfârșește cu declarațiile martorilor (peste

20 la număr), contemporani ai lui Reed, toți foarte bătrâni, unii celebri, ca Henry Miller. Se produce astfel un efect de cor de teatru antic. Acțiunea filmului începe cu un scurt montaj al trecerii lui John Reed prin Mexic, de unde el trimitea reportaje despre campaniile lui Pancho Villa. Eroul se mută apoi în orașul american Portland, unde o cunoaște pe Louise Bryant (Diane Keaton), o ziaristă sufocată de viața de provincie. Se îndrăgostește de ea și ei se mută împreună la New York, în lumea intelectualilor de stînga din Greenwich Village. Louise e nefericită în acest mediu, care refuză să vadă în ea altceva decît femeia cu care Reed se distrează, drept care cuplul pleacă din New York în Provincetown. Aici îl întîlnesc pe Eugen O'Neill (Jack Nicholson), pe atunci dramaturg debutant, care avea să joace un rol important în viața lor. Cînd în Rusia evenimentele revoluționare se precipită, soții Reed (între timp se căsătoriseră) pleacă la Petrograd.

Personalitatea lui Reed, veșnicul adolescent, dăruind totul cauzei transformării revoluționare a lumii, figura Louisei Bryant, pe care dragostea pentru Reed și viața alături de el, cu despărțiri și regăsiri, au ajutat-o să-și găsească propria identitate, înalta combustie a sentimentelor dintre ei, sînt admirabil reliefate în film. Remarcabilele creații actoricești ale principalilor interpreți — Warren Beatty, Diane Keaton, Jack Nicholson, Maureen Stapleton (în rolul Emma Goldmann), frumusețea și intensă poezie a imaginii (operator: Vittorio Storaro), virtuțile de excepție ale regiei, pentru care Beatty a fost distins cu Globul de aur (premiul Asociației presei străine din Hollywood) și apoi cu 3 Oscar-uri, explică desigur interesul și afinența mare a publicului la acest film.

Dar mai este și altceva. Într-o vreme cînd cei mai mulți cineaști se refugiază în zona sigură a remake-urilor, Beatty a dat patru ani de viață pentru a face un film plin de originalitate, saturat de discuții politice pătimașe. Primirea caldă făcută filmului de către spectatori, în timp ce orientările conservatoare și de dreapta sînt tot mai prezente în presa și televiziunea americană, exprimă desigur un fenomen cu implicații social-politice semnificative.

Margit MARINESCU



Warren Beatty,
desigur,
și Diane Keaton,
tot desigur,
dar în primul rînd
ochiul de mare
artist
al operatorului
Vittorio Storaro



**El este Vuk
și vă puteți imagina
câte e în stare să facă!**

Nimfa cu suflet fidel

Am văzut-o, în sfârșit, pe Nastasia Kinski, nu numai în fotografii, încremenită în fața aparatului, ci în pielea unui personaj, Tess. Tinăra de 19 ani (la ora filmului lui Polanski) apare ca o actriță formată, toată numai candoare, participare, gând interior, privire nostalgică. Filmul era dedicat „to Sharon...” (...Tate, desigur, fosta soție a realizatorului, victimă a acelei atroce nopți semnată Manson, semnată nu cu cerneală, ci cu sânge, pe pereții locuinței de la Bel-Air din Hollywood).

Nastasia Kinski, despre care s-a scris atîta după Tess, a început o carieră deloc comună: un film alături de Newman, un film sub regia altui nume sonor — dar parcă cuprins de derută — dintre cei mari din cetea filmului: Francis Ford Coppola. Și de astă dată „Tess” vorbește de loc cu candoare, ci cu dezamăgire despre noua ei experiență de platou. „Coppola s-a folosit — spune ea — de notorietatea mea în Tess, al lui Roman Polanski, lăsîndu-mă să cred că în filmul lui am să dețin rolul principal. În realitate, n-a fost vorba pînă la urmă decît de un rolșor. Nu eu sînt vedeta filmului”.

Lucrurile se complică însă cu noul eșec al peliculei lui Coppola care nu merge deloc la public (după cum remarcă presa). Dar nu e vorba doar de o carieră me-

diocră a unui film, ci de o adevărată catastrofă, care l-ar putea face pe respectabilul american să-și scoată la licitație studioul, cu atîta trudă făcut de el!

Vuk

Cine-i Vuk? Un pui de vulpe, personajul central al unui lung metraj de animație, personaj simpatic pe care l-a creat mai înții în romanul său scriitorul Istvan Fekete. După roman s-a făcut scenariul, animatorii au imaginat „o mutră” acestui vulpoaș care are astfel o expresie de copil neascultător, simpatic, candid, dar și năuc.

Filmul face succes și nu e lucru ușor să reții atenția micuților spectatori timp de 75 de minute.

O frumoasă cu defect

Împreună cu Candice Bergen, actrița engleză Jacqueline Bisset se află acum pe ecranele lumii, în filmul care poartă titlul, evident nu lipsit de ironie, **Bogate și celebre**, un film despre care se vorbește mult, dar în primul rînd pentru că distribuția specială atrage spectatori. Este vorba de cele două capete de afiș suscitată: Bergen și Bisset. Unii comentatori nu ezită să atribuie succesul filmului (aflat cît este) acestor două interprete de mare sonoritate. Și totuși, Jacqueline Bisset sau Jackie Bisset cum i se spune în lumea filmului, nu este o mare amatoare de glorie și nici nu suportă prea ușor meseria pe care și-a ales-o. Ea ar fi vrut să devină dansatoare. Dar n-a devenit. „Am prea mult trac — mărturisește ea — și apoi am o mare jenă să apar în fața publicului aproape goală, așa cum apar dansatoarele. Și astăzi, ori de cîte ori intru pe platoul de filmare, fie că este vorba de Hollywood sau în altă parte, am un trac care mă face să fiu gata în orice clipă să fug, mai degrabă decît să pășesc pe scîndurile studioului”.

Prietena delfinilor

Ați văzut-o desigur și la noi, pe micul ecran, pe Olivia Newton John cîntînd, dar și jucîndu-se cu niște foarte simpatici delfini. Publicul o cunoaște în genere ca pe o cîntăreață foarte lansată, cu show-uri în care totul este regizat ca ea să se afle în centrul atenției. A jucat doar în două filme și se gîndește tot timpul să facă un altul, dar nu unul oare-

care. Pentru Olivia Newton John, filmul este o veche pasiune:

— Cînd aveam 15 ani, în Anglia, săream de multe ori gardul ca să mă duc în ascuns la cinema și să văd filmele cu Alain Delon.

Olivia Newton John — aceea Sandie din filmul **Grease**, unde apărea alături de John Travolta, — devine foarte serioasă ori de cîte ori cineva îi propune o discuție despre filmul pe care l-ar prefera. S-ar părea, deși nu o spune fatis, că experiența de pînă acum de pe platouri nu a satisfăcut-o. Pentru că, departe de beția succesului, Olivia Newton John este o persoană lucidă și rezonabilă, iar succesul de care se bucură azi nu o face să-și piardă mințile. Dealtfel este, cum se spune, o fată foarte cumințe, nu bea, nu fumează, și face în fiecare zi gimnastică spre a-și păstra forma:

— Fără îndoială că asta e rezultatul educației mele foarte tradiționaliste. M-am născut într-o familie de universitari — bunicul era laureat al premiului Nobel pentru fizică, iar tatăl meu era profesor la Cambridge. Nimic nu mă predisunea să devin cîntăreață, dar mie asta mi-a plăcut.

După filmul **Grease**, producătorii par interesați de atragerea ei pe platouri. Dar, atunci cînd i s-a propus **Grease II**, ea a lăsat răspunsul în suspensie, spunînd: „Depinde de cum o să arate scenariul”.

Critica criticată

Astăzi, zice Jean Louis Colmoli — regizor francez foarte respectat, și care are la activul său filme considerate de ținută — astăzi, în actuala stare a cinematografiei franceze, faptul de a nu te lăsa capturat de rutină, care nu este decît o rutină de producție, îmi pare a fi ceva vital. Industria te împinge la asta și e probabil normal. Dar te împinge la o asemenea rutină chiar și reacția unor critici în măsura în care imaginația lor despre cinema este săracă și repetitivă. Ce ar însemna oare un cinematograf francez în care cinești ar deveni doar niște specialiști ai unui anume tip de filme, de același format și de aceeași expresie, în care cinești ar fi ca niște atleți incapabili să alerge în altfel de cursă decît în cea cuprinsă în programul oficial?

Debutanți în '82

Trei filme de lung metraj realizate pe platourile de la Gottwal-

dov, din Cehoslovacia, se bucură în prezent de succes de public. Primul dintre acestea se intitulează **Întimplare din noaptea sfântului Ioan**, după un roman de Iosif Vaculi, a cărui transpunere pe film a fost încredințată debutantului Zdenek Zydron. Este vorba de viața unui ucenic creator care, datorită calităților lui și de meserie și de spirit, reușește să-i elibereze pe conștienții lui de opresiunea unui arendaș nemilos.

Cel de-al doilea debutant al anului este Vladimir Drha căruia i s-a încredințat un lung metraj artistic după un scenariu realizat de dramaturgul Jiri Just, al cărui titlu este **Astăzi vine un alt băiat**. Este povestea unui tânăr talentat care își termină studiile la liceul industrial și-și preia primul loc de muncă. Desigur că această intrare în lumea celor maturi nu se face fără unele dificultăți, mai ales datorită neînțelegerii pe care i-o arată șeful.

Cel de-al treilea lung metraj, care se intitulează **Între noi băieții**, este opera unui alt tânăr realizator, Radim Cvrcek. Aici este vorba tot despre viața în domeniul industriei grele, mai exact într-un internat al unei școli de meserii. Eroii povestirii sînt cinci tineri care au ceva de soluționat cu prea severul lor profesor, dar în primul rînd au ceva de rezolvat între ei înșiși.

Mai este de semnalat, în domeniul filmului documentar, o peliculă semnată de Bohumil Sobotka și Stanislav Razdorskii, care se ocupă de anumite aspecte ale vieții scriitorului ceh, părintele „Bravului soldat Svejk”, Iaroslav Hašek.

Filmul științific

Primăvara, Belgradul cunoaște o intensă viață cinematografică, concretizată în întâlniri și festivaluri internaționale. Mai întîi are loc FEST care este o sinteză a filmelor afirmate la principalele competiții internaționale din anul precedent. FEST este de fapt o trecere în revistă a succeselor de prestigiu de pe toate meridianele lumii și, ceea ce este demn de reținut, în toate genurile artei filmului: lung și scurt metraj, film TV, documentar. Apoi Belgradul găzduiește, parcă anume pentru a completa paleta, Festivalul filmului științific. În această primăvară, programul manifestării a întrunit 97 de asemenea filme reprezentînd 16 țări și, după cum precizează un comentator, „Spectatorii au putut vedea timp de 4 zile cum va arăta lumea vii-

toare”. Marele premiu din acest an a fost decernat filmului italian **Transmiterea energiei electrice** (care a trezit un mare interes, pentru că, după cum se știe, întreaga omenire este preocupată să-și asigure energia, să descopere noi surse, să o conserve și mai ales s-o facă mai ieftină în urma fantasticei erupții a prețului petrolului pe plan mondial). Au fost premiate însă și pelicule consacrate transporturilor cosmice ale viitorului (un film cu această temă provenea din Sta-

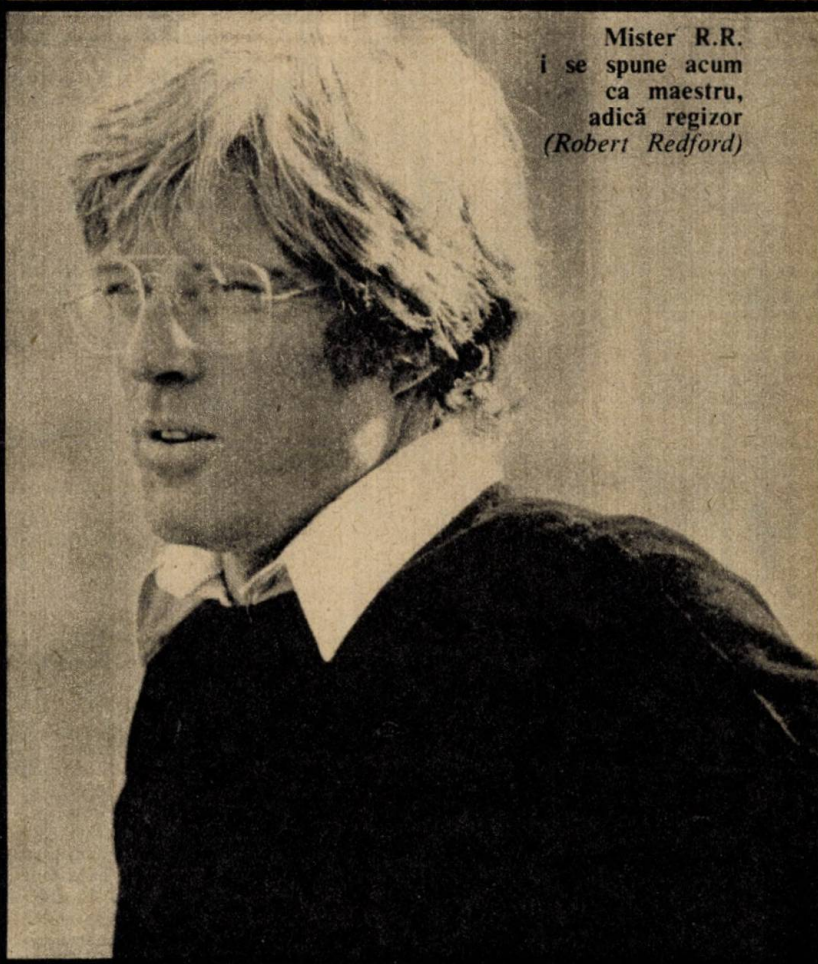
transplanturile cardiace (film britanic).

După cum se vede, preocuparea științei pentru spațiul nesfîrșit, dar și pentru omul „de fiecare zi” nu este o noutate. Pașii făcuți în cunoaștere sînt, așa cum o demonstrează și festivalul belgradean, uluitori.

La 28 de ani

Aceasta este vîrsta pe care a împlinit-o în februarie actorul ita-

Mister R.R.
i se spune acum
ca maestru,
adică regizor
(Robert Redford)



tele Unite), un altul dedicat viitoarelor folosiri a cristalelor de cuarț (filmul reprezenta Republica Federală Germania), ca și un film despre un nou fel de ciment (producție sovietică), apoi **Interferența în astronomie**, film francez. A fost de asemenea onorat cu un premiu un film despre modul cum se vor face în viitor

lo-american **John Travolta**, propulsat în film de pe estrada muzicii ușoare. A cucerit ecranele lumii, dar, așa cum se spune, o făcuse doar cu ceea ce venise de acasă, adică prelungindu-și și pe platouri imaginea lui din show-ul muzical. S-ar părea că nu e to-

(Continuare în pag. 178)

De ce să-ți vîri capul în sobă?

„Un film despre doi oameni care au o lungă discuție? Cu cît auzeam mai mult despre acest proiect cu atît doream mai puţin să fiu amestecat” își amintește Louis Malle, regizorul filmului *Cina mea cu Ando*. Film care, după șase luni de la premieră, continuă să ruleze cu săli pline la New-York și pe întreg teritoriul Statelor Unite. Avînd drept subiect 100 de minute de conversație în timpul unei cine la un restaurant, actorul și dramaturgul Wallace Shawn care-l joacă pe Wallace Shawn și directorul de scenă, autor al unor spectacole experimentale pe Off-Broadway, André Gregory care-l joacă pe André Gregory, filmul sparge toate tiparele operei cinematografice curente și este considerat de cronicari drept unicul moment inovator în producția cinematografică americană din ultimul timp.

În climatul aspru al recesiunii economice, care-și pune amprenta apăsătoare pe întreaga lume a filmului, cînd industria hollywoodiană, cuprinsă de neliniște în fața scaderii continue a spectatorescilor, promovează cu precădere filmele de aventuri, polițiste și de groază, filmul lui Louis Malle repune în valoare cuvîntul, nevoia de comunicare între oameni.

Punctul de pornire al discuției este povestirea lui André Gregory despre hotărîrea sa de a abandona totul, inclusiv faima pe care și-a cîștigat-o în teatrul de avangardă al anilor '70 și de a porni în lume, în căutarea salvării sale spirituale. În acest drum, prima sa oprire a fost la Jerzy Grotowski, omul de teatru polonez, care l-a invitat să ia parte la un experiment teatral, într-o pădure, alături de bărbați și femei care nu știau nici un cuvînt englezesc, dar cu care, cîntînd și dansînd, poate stabili cea mai deplină comunicare. De aici pleacă în Sahara, apoi în Tibet și de-acolo într-o „comună de vegetarieni din Salia”, tot mereu în căutarea de trăiri unice, împins de nevoia de a repudia societatea capitalistă coruptă și corupa-

**Știți care a fost
inovația anului?
Un film în care
doi oameni
au o lungă
discuție!**

toare, fascinat de ideea reîntoarcerii la natură. Dacă în prima parte intervențiile lui Wallace sînt menite doar să-l facă pe André să explice motivațiile peregrinărilor sale, în partea a doua, el opune setei de autentică a prietenului său, într-o lume în care totul e contrafăcut, punctul său de vedere mult mai puțin radical. Wallace se mulțumește cu micile bucurii pe care le poate oferi viața cotidiană, lectura unei cărți plăcute, sorbirea unei cafele în care nu s-a înecat nici o insectă, căldura unei pături electrice într-o zi friguroasă, o seară molcomă petrecută cu o prietenă.

Conversația aceasta e în așa fel filmată („a fost lucrul cel mai dificil în materie de regie pe care l-am făcut pînă acum, mărturisește Malle, fiecare scenă a fost filmată și refilmată de zeci de ori, deși filmul l-am terminat în 16 zile a cîte 12 ore de lucru fiecare”), încît spectatorul are sentimentul că ia parte la încercarea foarte sinceră și, dîncolo de micile anecdote, foarte tristă în fond a doi oameni, care privesc într-un mod cu totul diferit viața, și vor să-i afle un sens.

Pornind de la succesul filmului, ziarul „New-York Times” i-a invitat pe cei doi interlocutori să discute starea teatrului new-yorkez. Redăm cu unele prescurtări, această discuție, edificatoare pentru stilul filmului.

Wallace: Spune-mi cînd erai tînar și ți-a venit ideea să faci teatru, aveai oare cea mai vagă idee ce o să iasă din asta?

André: Cum să-ți spun, cînd aveam 19 sau 20 de ani, la teatru, la teatrul de pe Broadway însemna să mergi la spectacol cu piese de Shakespeare, O'Neill, Tennessee Williams, Miller, multe dintre ele în regia lui Elia Kazan. Iar a face parte din lumea teatrală era considerat în acele timpuri o profesiune foarte romantică și distinsă.

Wallace: Îmi vine să rîd. Spune că nu mai există oameni cumsecade în Idaho sau altundeva care să creadă încă așa ceva. Dacă mai exista, ei ar fi în stare să renunțe la o viață onestă de fermier, să zicem, și să caute să vină la New-York. Or, să-ți imaginezi acum teatrul ca o profesiune de-a dreptul o glumă. Asta implică credința că ai putea să joci tot timpul anului în schimb un salariu din care să poți trăi.

André: Pe atunci era cu puțință, pentru că pe Broadway s-puneau în scenă foarte multe piese. Bineînțeles că și acum s-prezintă multe piese Off-Broadway.

Wallace: Dar în teatrul Off-Broadway, nu-ți poți cîștiga existența. Tot ce poți obține e o viață plină de datorii și umilințe. Asta-i tot ce poți spera. În cei mai buni ani ai mei, am cîștigat mizerabil ca dramaturg. Nici tuția unui actor Off-Broadway nu e mai bună. Cred că la noi din ani de zile teatrul nu mai e o profesiune, e un hobby.

André: Teatrul a fost redus acum la rolul unei trambuline pentru film, atît pentru actori cît și pentru scriitori. Lumea nu vrea să ajungă decît la Hollywood. Dar pentru prima oară o faci fără un sentiment de vină sau rușine, ci cu o adevărată bucurie în trecut, toți ar fi avut sentimentul unei trădări. Acum nimeni nu mai consideră că a merge la Hollywood e o crimă. Dimpotrivă.

Wallace: Știi, la Londra, ai impresia că teatrul face într-un fel parte din viață, că este un domeniu în care actorii, scriitorii și spectatorescilor discută unii cu alții problemele lumii în care trăiesc și că un londonez care merge la filme, concerte sau muzee, merge și la teatru. Aici însă, lucrurile nu stau așa. Aici, oamenii care merg la teatru nu prea par normali. Oamenii „normali” au renunțat demult la teatru. Cei care merg să vadă, seară de seară, piesele astea oribile sînt pur și simplu niște „trăznici”. Sînt de obicei niște ființe foarte triste și abătute, insuficient adaptate

mului unui film sau unui program de televiziune. Dinamica mului este probabil prea rapidă pentru ei și pesemne se tem de elementele de surpriză și șoc pe care le-ar putea întâlni în film. Ia că-i poți vedea pe acești oameni cum intră cu mare încetinală în teatru, cum, împovărați și oboseală și cu un fel de sperare pe chip, își caută, cu eeași încetineală, locurile, încât dai seama că ai șanse cam de ce la sută să nu adoarmă la spectacolul cu piesa ta. Și te întrebi atunci, de ce oare ai mai scris piesa? La sfârșitul spectacolului, te ciocnești de ei la ieșire și îți spun: Nu mi-a plăcut decât piesa dumată. Nu puteai imagina nimic altceva? Încît iași te întrebi de ce oare îți pierzi timpul în felul acesta inutil.

André: Poate că ar trebui să fii mai îngăduitor cu acești oameni.

Wallace: Nu știu. Poate că sînt ir și simplu deprimat, pentru că greș, în zilele noastre, să ai suferență elan ca să faci un spectacol. Realizarea unui spectacol presupune un impuls plin de bucurie, o stare de spirit bună, optimistă. Cine se poate lăuda cu asta acum? Copiii au de suferență, pentru că bugetele școlilor publice se reduc, bătrînii o duc tot mai greu, pentru că ajutoarele sociale sînt drastic diminuate. Trăim într-o țară cumplită, ireș și consacră întregul ei potențial construirii unor arme giuante. Cum mai poate oare cineva simți impulsul de a crea un spectacol?

André: Totuși Brecht și Weill au creat „Opera de trei parale” într-una din cele mai grele perioade din istorie, o lucrare plină

de cinism și minie, dar în același timp triumfătoare.

Wallace: Fac și eu ce pot. Crezi că e așa ușor să scrii o „Operă de trei parale”?

André: Și apoi să nu uiți că publicul de teatru în zilele noastre și-a ieșit complet din formă. E ca un sportiv care de ani de zile nu s-a mai antrenat. Cînd ai fost obișnuit să mergi la teatru ca să vezi piesa de Elliot, Tennessee Williams, Miller și mai apoi de Albee, ce ți se mai ofera acum? Am avut o experiență interesantă săptămîna trecută. Am văzut două piese diferite pe Off Broadway. Într-una din ele, o presupusă comedie, personajele erau — în intenția autorului — tineri înstăriți în căutare de dragoste sau de ceva care să dea sens vieții lor, dar în realitate păreau destul de nepăsători față de cine va fi pînă la urmă partenerul sau partenera lor de o zi sau de o viață. Dacă un personaj se îndrăgostea de cineva și acel cineva îl părăsea, n-avea decît! Nișmenii nu afla nimic despre celălalt și nici un personaj nu discuta cu altul mai mult de un minut. Cealaltă piesă, care se voia un studiu serios al vieții contemporane, se petrecea într-un complex de apartamente în care locuitorii erau un fel de roboți, între care unica legătură era de natură pur erotică. Povestea era plasată în niște spații goale, în care personajele se distrugau încetul cu încetul, reciproc, o femeie moare literalmente vomitînd, iar o alta se sinucide băgîndu-și capul într-o sobă. Interesant e că ambele piese au avut asupra mea un efect identic. Am

plecat de la cele două spectacole cu sentimentul că nu mai există nici o speranță, că sînt ca și mort. De fapt mesajul comediei era că o viață lipsită de sens e amuzantă, iar cel al piesei serioase că unicul răspuns la problemele lumii noastre este să-ți vîri capul în sobă și să mori. Cînd mă gîndesc la piesa lui Albee „Cine se teme de Virginia Woolf” — indiscutabil o piesă tulburătoare — nu pot să nu-mi amintesc reacția mea cînd am văzut-o prima oară. În orice caz, cînd am ieșit de la spectacol, numai sentimentul că aș fi mort nu-l aveam. Mă gîndeam la presă, la relațiile mele cu lumea din jur, la întreaga mea viață. Pentru că încărcătura piesei era patimă, minie și implicare. Sau „Lungul drum al zilei către noapte” de O'Neill. După cum vezi, mă refer la piese în care personajele se comportă ca ființe umane. Iubim, urim, sîntem răniți și încercăm să comunicăm. De la asemenea piese pleci din teatru simțîndu-te o ființă umană vie și capabilă de acțiune.

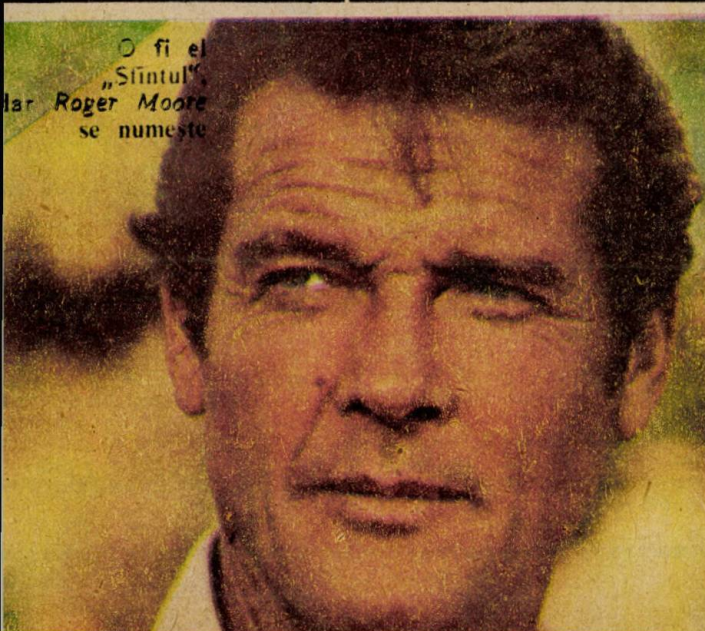
Wallace: Înțeleg ce vrei să spui. Anul trecut am văzut la teatru „La Mama”, piesa „Joc de hotel”, în regia lui John Ferraro, în care optzeci de actori celebru existența umană. Era însă o excepție.

André: Gîndește-te la piesa lui Brecht „Joc final”, care sugerează că, dincolo de fereastra încăperii în care are loc acțiunea, sînt fie ruinele Auschwitz-ului, fie ale unui holocaust nuclear. Și totuși, personajele distruse, schilodite, cu sufletul dezbinat, nu vor să renunțe, continuă să încerce să exprime dragostea, să-și exprime durerea cu ajutorul unuia din marile daruri cu care a fost înzestrată ființa umană — limba.

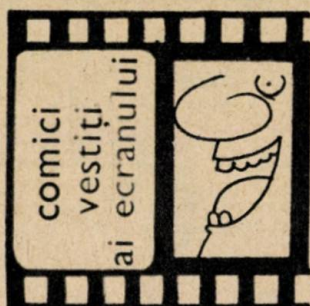
Wallace: Îmi amintesc că atunci cînd te-am cunoscut prima oară, te interesa un gen de teatru care să poarte oamenii într-o lume de vise. Vorbeai de actori în stare să zboare peste spații. Acum vorbești de O'Neill și Albee.

André: Acum nu mai simt nevoia iluziei. Lumea noastră e prea rațională. Într-o casă de nebuni nu ai nevoie de un teatru; de nebuni. Avem nevoie să vedem și să simțim ceva real. Acum e un lucru minunat să vezi o ființă umană luptînd să facă lumea un pic mai bună, să acționeze, să facă ceva...

Margit MARINESCU



O fi el
„Sfîntul”
dar Roger Moore
se numește



Norman Wisdom:

**farmecul reinviat al
comediilor de odinioară și vocația
inoportunității perpetue!**

L-am cunoscut cu toții prin anii '60, puțin timp după apariția primelor sale filme. Să ni le amintim: **Alerg după o stea, Odată în viață, Spre culmi, Un lucru făcut la timp, Pasărea timpurie, Veșnicul întârziat, Omul momentului.** Micul omuleț cu gestică bogată, cu o mobilitate particulară a mimicii, aflat întotdeauna în încurcătură, dar antrenându-i și pe alții cu o inocență infantilă, acesta este personajul agreat de multe categorii de spectatori și disprețuit de altele.

Cunoscutul actor englez (născut la Londra la 4 februarie 1920) perpetuează tradiția comediilor de tip excentric — clowneria, bufonada, cursele vertiginoase și căzăturile cara-

ghioase — efecte care au avut o nouă perioadă de înflorire în cinematografia engleză a anilor 1930—1950.

În timp ce publicul începuse să frecventeze umorul rafinat al lui Alec Guinness sau Peter Sellers, Wisdom reactualiza farmecul comediilor de odinioară, cu subiectele lor primitive, cu ritmul lor impetuos. După debutul său pe scenă (1964, la „Collins Music Hall”), se evidențiază în spectacole de gen, interpretând cuplete, pantomime, în teatre sau în arenele circurilor. Apariția sa în programele B.B.C.-ului atrage atenția lui Arthur Rank, magnatul cinematografului comercial englez, care nu scapă prilejul de a-lansa, drept cel mai popular comic al anilor '50, pe firmamentul marilor ecrane. Iată-l deci pe Wisdom oferind spectatorilor, cu ajutorul regizorului Paddy Curstairs, imaginea unui personaj naiv și stingaci, gata oricând să se amestece în tot ceea ce nu-l privește, înzestrat cu vocația inoportunității perpetue. Umorul grosolan și uneori chiar trivial al acestor comedii (un critic afirma că „profesiunea lui Wisdom e... pierderea pantalonilor”) își găsește audiență în Anglia, Statele Unite și în alte țări.

Filmele sale ulterioare, realizate în colaborare cu regizorii Robert Asher, Stewart Birge, Henry Caplan, ne reprezintă un personaj alcătuit prin excelență în buna tradiție a comediilor lui Hal Roach: comportament de o spontaneitate infantilă (ce poate fi mai comic decât atunci când maturii se comportă ca niște copii!) și o lipsă de logică adecvată, o stingăcie proverbială, un zel fanatic. În orice întreprinde acest omuleț, el rămâne cu zîmbetul întipărit pe toată fața. Ne place, nu ne place, fapt e că ne amuzăm de multe ori copios la gagurile lui.

**Gata oricând
să se amestece
în tot ceea ce
nu-l privește
(Norman Wisdom)**

Actor sau profesor de istorie?

Whose life is it anyway? ad Despre a cui viață e vorba, în finitiv? este ultimul film pe care cunoscutul actor dram Richard Dreyfuss a fost pro la „Globul de aur '82” de ci Presa străină din cetatea fil lui.

L-am găsit pe Richard p dezorientat din punct de ved profesional, deoarece, după c mi s-a spovedit, a crezut că d devine „stea” o să-și poată al și controla arta, atât din punct vedere al subiectului, cât și al terpretării. Numai că realita este cu totul alta: marile s diouri, casele de distribuție și stituțiile financiare pretend c se face un film, iar noi, chiar pe care se bazează filozofia mercantilă, le cădem pradă... că mă gândesc să mă retrag profesor de istorie la vreun cc lui.”

Adevărul este că mulți sint multumiți de felul cum se des soară lucrurile acum în viața mului. „Ceea ce mă enervează spune Dreyfuss — este că cite ori spun „da” și sint acord să fac un film, șase p soane din jurul meu se îmboțesc. Mă gândesc serios să caut scăparea ca scenarist s să fac film pe cont propriul t nu e prea ușor!”

Un modest polivalent

Candidat la „Globul de a 1982” la câteva premii (scenar la **Patru anotimpuri**, act **TV-Mash**-etc.), acest talent m tilateral care este Alan Alda cîștigat pentru a doua oară rivi tul Glob pentru rolul de dc tor-umanist în serialul de ime succes **Mash**. Asta nu înseam că n-ar fi meritat să-l cape pentru rolul interpretat în film **Tentația** lui John Tynan, un apare alături de Meryl Streep.

Dar cine este Alan Alda viața particulară? Printre altele un activist în cadrul mișcării t ministe din America. Un bărbu veți întreba? Și de ce nu, dacă convins că femeile trebuie aibă drepturi egale la muncă c bărbații?

Revista „Cinema” la Hollywood



Richard Dreyfuss „descifrează” revista Cinema, în timp ce Christine Lahti îl secondează

Medic în MASH, Alan Alda preferă totuși regia unui film



Scenarist, regizor, actor, care din toate astea are înfietate? — l-am întrebat.

— Depinde de stamina zilnică, mi-a răspuns Alan Alda, fără să clipească, de scris scriu repede.

a continuat, dar nu mi-e chiar ațit de ușor... Mi se pare că prin scris pot pune în mișcare mai multe sentimente.

În concluzie, scenaristul predominant, am emis eu ipoteza.

— Ah, nul, mi-a răspuns el

grăbit, cred că, dacă mă gândesc mai bine, regizorul predomină. Modest ca toți marii artiști, Alda promite mult.

Cîntăret compozitor-actor

M-aș mira ca mulți din generația nouă de după al doilea război mondial, oriunde ar fi ei în jurul lumii, să nu fi auzit sau să nu-l fi admirat pe acest fenomen al muzicii care e Neil Diamond. De curînd, înainte de a fi pornit într-un turneu european, l-am întrebat dacă l-ar tenta să vină în România ca să facă un disc: pe o parte, interpretînd muzică românească, iar pe cealaltă, orchestra sau ansamblul românesc să-l acompanieze în stilul lui unic.

Mi-a răspuns afirmativ cu un mare zîmbet și fața iluminată.

Un candidat la Secolul XXV

Gil Gerard este probabil singura stea din Hollywood care și-a început cariera mai întîi ca inginer chimist și consultant al guvernatorului statului Arkansas, unde s-a născut. Fiind mutat de către Companie la New York, a intrat la cursurile serale ale Academiei Americane de Muzică și Dramă. Cînd s-a făcut distribuția la *Love story*, s-a prezentat și el și a reușit să fie ales ca „extra”, adică să aștepte în culise timp de 5 săptămîni. Acest început „strălucitor”, plus circa 500 de minute-reclama la televizor l-au ajutat să-și țină zilele în următorii șase ani, pînă cînd a fost „descoperit” pentru rolul principal din serialul Secolul XXV care a avut succes (altfel nu s-ar fi făcut). Succesul însă nu i s-a urcat la cap. Acum e în căutare de subiecte cu locație internațională și i-am propus România. Sper că o va vizita, ca să-și dea seama de talentele ei.

Ray ARCO

tuși de ajuns pentru că, după o apariție care a atras toate privirile către el, Travolta a cunoscut o pauză nedorită. I s-a încredințat apoi un rol în alt film, care n-a mai „provocat publicul”, așa cum se întâmplase cu precedentul. Apoi încă o pauză cu toate neliniștile ei, încercări disperate de a se adapta cerințelor filmului, urmate de călătorii în Europa, mai ales în Franța, unde ar vrea să joace în filme (declară că ia lecții de franceză, își continuă antrenamentul de dans și exersează la vioară). În planul ferm, are deocamdată un nou film alături de prima lui parteneră, astăzi celebră Olivia Newton John, dar mărturisește că și-ar dori încă un rol ca acela pe care i l-a încredințat regizorul Brian de Palma în filmul **Blow-out** (aflat acum pe multe din ecranele globului), un rol în care după cum susține Travolta „am simțit ce înseamnă un personaj cu probleme, cu meandre și cu o viață care pe tine, interpret, te pune la grea încercare”.

El despre sine?

Fostul „Sfânt” și apoi James Bond, iar între acestea tot felul de roluri în care se aduce pe sine drept gaj al unor personaje nu întotdeauna cu acoperire dramatică, **Roger Moore**, deci, este în realitate un om cât se poate de modest și rezonabil. Nu se crede o glorie a ecranului, ci un om care își face meseria cu onestitate și pe cât posibil bine.

Astăzi, când privește în urmă, se caracterizează fără menajamente:

— Nu sînt un om al marilor ambiții și nici chiar cînd făceam cursurile de artă dramatică nu mi-a trecut prin cap să-l joc pe Hamlet. Privind însă în urmă la cariera mea, pot spune că am încercat întotdeauna să dau cît am putut eu mai mult. O anumită lipsă de patimă mi-a permis să fiu mai natural și chiar mai aspru cu mine însumi și să confer un fel de farmec unor roluri antipatice și dure.

Istoria omenirii în vizune burlescă

Nu este vorba despre un film care să-și fi propus o abordare cronologică pe evenimente și documente, pe epoci și personalități etc. Este, vom preciza de la bun început, o „viziune Brooks” ceea ce se înscrie sub acest titlu: „Istoria omenirii, partea I” (deși



Două actrițe pentru patru anotimpuri (și toate almanahurile): Marlène Jobert și Romy Schneider



o parte a doua sau a noua nu există nici măcar în proiect). S-ar părea — judecând după opiniile unor critici — că viziunea burlescă a lui Mel Brooks, cum i-a plăcut realizatorului însuși să-și prezinte filmul, n-a predispus la o prea largă incursiune în istoria omenirii pe calea oferită de comic. Și Brooks nu se fereste să-și arate, în public, neliniștea și tristețea.

— Ah, acest Rex Reed — se vaită el de reacțiile criticii americane cu acest nume — în ziua în care o să-i placă filmele mele, înseamnă că sint un om sfârșit. Pentru că n-are pic de gust... În Statele Unite, criticii mai mărunți au avut reacții negative la filmul meu, în timp ce criticii importanți l-au agreat. Așa că eu consider că am avut noroc. Cît privește felul cum îmi verific ceea ce gîndesc și realizez, trebuie să mărturisesc că am o echipă care se substituie publicului. Cîțiva prieteni și soția mea sint primul meu public. Plec urechea la ce spune fiecare dintre ei și dacă nu reușesc să le stîrnesc risul, arunc totul la coș. Cum lucrez? Cu un creion numărul doi, moale, ca să pot șterge ușor.

Pentru filmul la care ne referim, Mel Brooks a studiat și citit foarte mult, lăsînd la o parte, în această perioadă, pe autorul său favorit, Gogol.

Rețetă de umor

Prezentul magazin estival și-a luat o grea misiune: să vorbească despre umorul din filmul de astăzi. Dar în așa fel încît, să ajungă la zi o poveste de departe, de la „cînd comedia era rege”. Astăzi, comedia nu mai e nici gen (cu rare și uneori cîștigate excepții, cînd vrea să fie tot ca ieri și e la Mel Brooks) sau e doar „moment” sau pigment, într-o povestire cînd veselă, cînd tristă, cînd inundată de contradicțiilor împliniri care se unesc și se despart, se schimbă și apar apoi sub alt chip, sub alte fețe. Pentru că povestea dintr-un film vrea astăzi să coboare în stradă. Și atunci risul se prefăce în zîmbet, peste el se așterne repede o crispă, pe care o alungă o surpriză, la rîndul ei devorată de o angoasă, pe care o dizolvă o speranță, zdrucinată și ea de o îndoială, pe care o înlocuiește bucuria unei revederi, întunecată curînd de un refuz, combătut de o stăruință și, toate la un loc, se cheamă cam sumar și depășit ca expresie „o felie de viață”.

Și totuși ce face un realizator

care vrea ca în filmul lui să prevaleze umorul?

— Există o rețetă a umorului? — a fost întrebat Pierre Mocky (vom aminti că regizorul francez se află la al douăzecilea film, pe care l-a intitulat **E vreun francez în sală?**)

Și ce răspunde Mocky?

— Există o rețetă. Eu i-o datorez lui Jules Dassin care, într-o zi, pe culoarul studioului mi-a spus: — N-ai să poți face nicio dată cinema dacă n-ai să știi să observi oamenii. Trebuie să fii un Sherlock Holmes. Pe stradă, în cafea, la masă, în tren... Pretutideni trebuie să observi caracterele oamenilor și să reții relațiile care există între ei. Îmi fac, așadar, tot felul de însemnări. Mă uit la oameni și cred că asta naște umorul meu. La drept vorbind, umorul meu n-a fost nicio dată altceva decît umorul unui observator.

Scena vieții e adică pe legea ei, ochiul celei care o descrie, alege unghiuri din care ea se vede veselă ori tristă.

O adevărată maratonistă

Actrița franceză Jeanne Moreau continuă să uimească chiar pe cei care o cunosc bine. Pentru că, de cîte ori apare pe ecran, la televizor sau în film, ea nu este niciodată aceeași. De la un film la altul sau de la o piesă de teatru la alta, ea descoperă prin personajele sale aspecte inedite, pe care de multe ori le caracterizează dintr-o simplă privire. Nu demult, a avut un recital de poezie, prin care a introdus în universul preocupărilor spectatorilor francezi pe poetul belgian George Norgé. Dar, nu este vorba de un recital de poezie, ci de 22 de cîntece admirabil transpuse pentru televiziune de faimosul Jean Cristophe Averty.

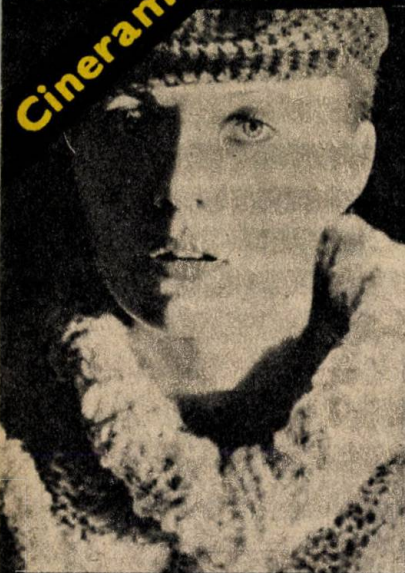
Anul 1982 este în același timp — și așa îl socotește actrița însăși — un an de răscruce, un an greu, un an maraton. Mai întîi, un film care înfruntă publicul în regia lui Henri Verneuil, intitulat **O mie de miliarde de dolari**. Apoi avea în agenda o adaptare după Jean Genet, intitulată **Scandal la Brest**. După aceea un alt film, în regia unui debutant, italianul Maurizio Scapari. În fine, ca realizatoare de filme ea însăși, Jeanne Moreau se gîndește să realizeze, după precedentele ei filme, **Lumières** și **L'adolescente**, un al treilea film al cărui titlu este încă nefixat, dar alegerea actorului este sigură: Robert de Niro. Filmările ar urma să aibă loc în Australia.

Era nevoie de Hitch

Am vorbit mai sus de Jeanne Moreau și de filmul lui Verneuil, **O mie de miliarde de dolari**. Iată și cîteva amănunte în privința acestuia. Este vorba despre un ziarist îndrăzneț care-și propune să facă publice inumanitatea și abuzul unei societăți multinaționale. În ciuda amenințărilor și a diferitelor capcane ce i se întind, el nu se dă în lături să denunțe lumii întregi aceste grave racile. După cum mărturisese un critic francez, este vorba de o schemă clasică a cinematografului american, pe care o folosește Verneuil în acest film, o formulă prin care fiecare personaj prilejuiește cîte o scurtă retrospectivă asupra unui anume aspect al lipsei de umanitate și de onestitate. Criticul la care ne referim este de părere că spectatorul iese de la acest film deopotrivă de neliniștit și sceptic, dornic în același timp să i se spună mai multe lucruri despre subiectul propus. „Căci maestrul lui Verneuil nu este bineînțeles Hitchcock, deși i-ar fi trebuit un asemenea maestru”.

Orașul care vorbește

Realizatoarea franco-belgiană Agnès Varda a realizat, după o foarte lungă întrerupere a activității, două filme, unul după altul: **Ziduri, ziduri**, turnat la Los Angeles și al doilea intitulat **Documentarist**. În primul din cele două filme, Agnès Varda a avut o idee foarte inspirată, de a aduce pe peliculă frescele murale de la Los Angeles. În acest film foarte personal, care ține peste două ore, frescele murale de la Los Angeles sint invocate într-un fel de notație impresionistă „care ar fi putut fi fermecătoare, după cum se exprimă un critic malitios, dacă un comentariu prea păsos și o intrigă de inspirație prea feministă n-ar covîrși imaginea. Agnès Varda, spune același păcătos critic, ar fi făcut mai bine să lase cuvîntul doar zidurilor”. Cel de-al doilea film nu face decît să-l continue pe primul, fiind un fel de umbră a acestuia. „Dacă îl parodiez pe Oscar Wilde, care a putut să scrie acel „Portret al artistului în formă de ciine”, este ca să pot afirma că mi-am făcut autoportretul în formă de oraș.”



Despre Grazyna Szapolowska,
confrății polonezi
spun că e „actrița care
vine tare din urmă”

Credo-ul realizatoarei

Se vorbește de asemenea foarte mult în ultima vreme și cu mare respect despre o altă realizatoare, de astă dată italiancă:

Lilliana Cavani. N-are prea multe filme la activul ei, dar nici unul dintre cele pe care le-a realizat nu a trecut neobservat. **Galileo** a fost debutul — un film anticlerical care și-a atras o violentă reacție din partea Vaticanului. **Portar de noapte** vorbea de fapt despre nazism și despre oroare. **Dincolo de bine și de rău** se inspira din viața lui Nietzsche, Paul Ree și Andreas Salome, pentru a aborda relația dintre sentimentul de dragoste și creație. Acesta din urmă a fost socotit o pelicula foarte intelectualistă, dar nu lipsită de atracție. Acum se află pe ecrane filmul **Pielea**, care la rîndul său stîrnește mari discuții. De data aceasta Lilliana Cavani se ocupă de condiția femeii într-o lume în care ea devine adesea obiect de negoț. De fapt, întreaga operă a realizatoarei italiene este construită pe un sentiment de repulsie față de fascism. Autoarea consideră fascismul ca pe o plagă deschisă și repulsia ei față de această maladie socială este sesizabilă de la un film la altul. „În Italia, spune ea, s-a urmărit pînă într-atît de intens să se ascundă rușinea fascismului, încît imediat după război s-a adoptat o atitudine de parcă fascismul nici n-ar fi existat în Italia. Care fascism, cine a fost fascist? Nimeni. Totul a dispărut, nici urmă de fascism. Cît timp trăiesc, eu n-o să fiu însă complice al acestei minciuni. Burgezii de astăzi, subliniază

Lilliana Cavani, sînt fasciștii de ieri. Ei fac aceeași meserie detotdeauna, adică de trădători ai democrației.”

Cît privește ultimul ei film, al cărui subiect își are originile tot în vremea fascismului, Lilliana Cavani spune că „în realitate, am făcut acest film ca să vorbesc într-un alt mod despre un flagel social care este prostituția. Nimeni nu le-a întrebat pe femei dacă au dorit acest război, femeile dealtfel nici n-au avut drept de vot, decît după război, așa încît războiul l-au îndurat ca niște victime absolute.

O actriță care nu primește orice rol

Este vorba despre una dintre cele mai active interprete ale ecranului francez și nu numai al lui, căci **Marie France Pisier** a fost solicitată și de către alte cinematografii ale lumii.

Unul dintre filmele care rulează în acest an pe meridianele lumii, este cel al lui Kazender, intitulat **Singularita Chanel**, film în care Marie France Pisier joacă bineînțeles rolul marelui stiliste de modă, avîndu-i ca parteneri pe Timoty Dalton și Brigitte Fossey. Dar în acest film care pare la ora actuală să promită cel puțin un succes de public, Marie

(Continuare din pag. 183)

comici
vestiți
ai ecranului



Jan Werich
interpretul
rolurilor duble,
împărat și brutar,
vrăjitor
și vagabond

Un personaj rubicond, un Peter Ustinov plin de fantezie și haz, așa ni-l amintim din **Brutarul împăratului** (celebru film realizat de Martin Fric în 1951), unde Jan Werich era propriul sau partener, interpretînd un rol dublu. Așa l-am reîntîlnit peste ani, în 1963, în acel fermecător film al lui Vojtech Jasny, **Cînd vine pisica**, tot într-o dublă postură, înfrunghind pe scamatorul cel abil și pe Oliva, portarul cel înțelept.

De la hazul baroc, de la umorul în costume de epocă din primul film, la ironia fantezistă a comediei moderne din filmul lui Jasny — iată un drum

care coincide cu cea mai fecundă și caracteristică perioadă din creația acestei proeminente figuri a scenei și ecranului cehoslovac. Începuturile sale artistice sînt legate de întîlnirea sa, în timpul studenției, prin 1927, cu Jiri Voskovec, cu care pună bazele unui teatru satiric combativ, intitulat „Teatrul liber”. Practicau aci un teatru eliberat de convenționalismul artei oficiale, un teatru viu, un teatru buf, cu „cîrc și jocuri de artificii”, cu orchestră de jazz, balet și cuplete. Un teatru al satirei, în care au cultivat genul „clownului intelectual”, folosind o mască — destinată nu să le ascundă

expresia, ci să le-o sublinieze — inspirată de tradiția comediei mute.

Apropierea de cinematograful se produce astfel firesc, în 1932, prin ecranizarea unor spectacole de teatru (**Pudra și benzina**, **Banii sau viața**), inspirate din problematica socială a timpului.

În 1938, fasciștii interzic a 27-a premieră a teatrului, și Werich e nevoit să emigreze. În perioada sa americană, activează ca interpret, comentator la NBC și dramaturg. Revenit în patrie după eliberare, se consacră conducerii Teatrului satiric și Teatrului ABC din Praga. În același timp, se afirmă cariera sa cinematografică de răsănit internațional. Apare în rolul lui Goering din **Căderea Berlinului**, apoi, reactualizînd, în filmele citate la început, experiența „omului cu două fețe”, în amintirea poate a lui Voskovec, care fusese un alter ego al său. De aici poate, predilecția lui Werich pentru rolurile duble, pentru ipostazele-pereche, pentru împărat, dar și pentru brutar, pentru vagabond, dar și pentru vrăjitorul cel bun, imagine simbol a unui comic de factură fantezistă, un comic romantic, în cel mai pur înțeles al cuvîntului.

Noul animator

Costa Gavras — autorul acelor filme care n-au trecut niciodată și nicăieri neobservate (**Z** sau **Stare de asediu** sînt citate ca referință ori de cîte ori se discută despre filmul politic ca artă, dar și ca eficiență socială), ei bine Costa Gavras care a fost așteptat cu nerăbdare la Cannes să-și arate ultimul său film intitulat **Missing** (sau cum am spune noi **Dat dispărut**), film încununat cu laurii acestui festival, a acceptat cu elan și încintare să preia o instituție — și ea de referință în întreaga lume — Cinemateca franceză, fosta „reședință” de cineast a lui Henri Langlois. E drept că după dispariția acestuia, sala de la palatul Chaillot cam trăla din gloria apusă, e drept că toate semnalele de alarmă se auzeau cam demult, dar nimănui nu-i trecuse prin cap că hăturile vor vi preluate tocmai de un regizor care pentru fiecare film se zbate, cercetează, se documentează, negociază, cîntărește ofertele, ca să piardă cît mai puțin din ceea ce vrea el să investească în fiecare narațiune a sa, și care, în definitiv, îi închină filmului toată viața sa. „Rețeta” lui Gavras este, așa cum singur a divulgat-o „în materie de fapt politic, să nu înveți nimic. Pînă și cele mai mărunte detalii trebuie să fie autentice”.

Deci la Chaillot e sărbătoare. Gavras vrea — acesta este se pare primul punct din programul său de conservator de filme — vrea să salveze tezaurul cu atîta trudă adunat de acel unic Langlois. Este vorba de filme din toate țările lumii și din toată istoria acestei arte. „Treizeci de mii de bobine — spune comentatorul săptămînalului „Nouvel Observateur” așteaptă să fie văzute sau revăzute și apoi arătate”. Cincizeci de persoane și-au reluat ritualul „decorticării” cutiilor cu peliculă, dar mai sînt și cărți, afișe, scenarii rarissime și chiar cărți cu titluri prețioase. Lanterna magică de la Chaillot e aprinsă de un adept fanatic al filmului.

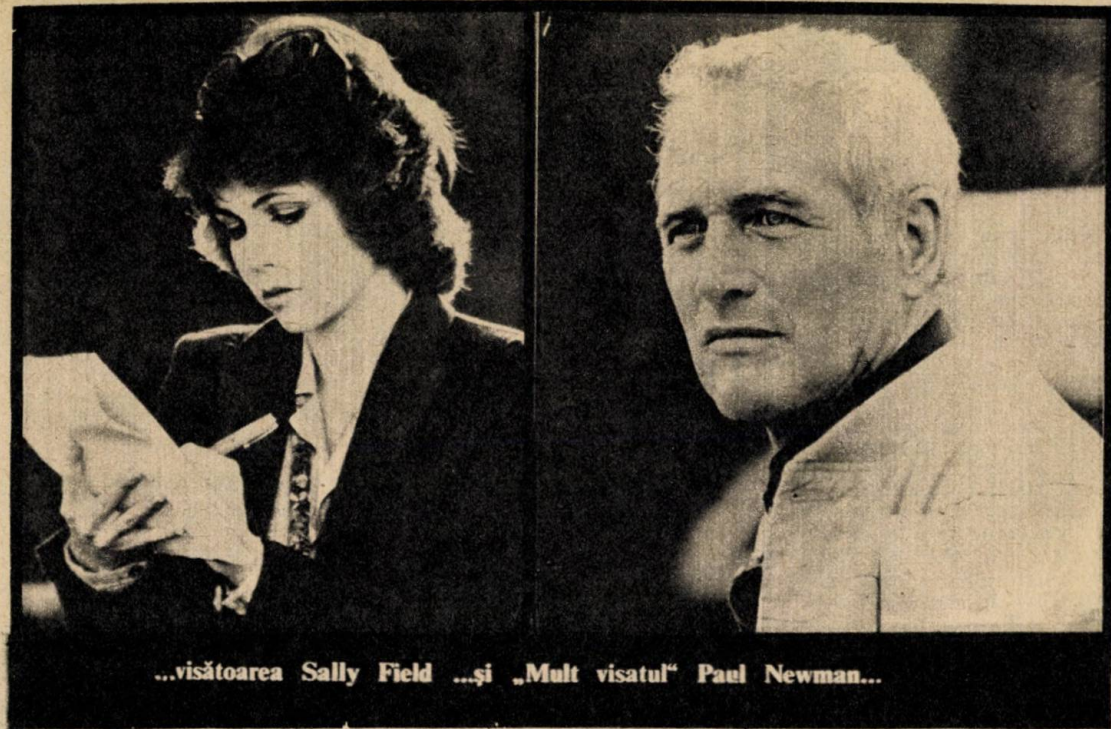
Cele 20 de porunci ale starului

În 1967, la Hollywood, circula deja o broșură intitulată: „Cele 20 de porunci ale Raquel-ei Welch”. Era pe vremea cînd actrița declara peste tot: „Singurul lucru cu adevărat nedrept în succes este că el nu te împiedică să fii nefericit”.

Azi, la 40 de ani aproape, vedeta își păstrează și „poruncile” și aforismul, atît doar ca între timp s-a căsătorit cu francezul André Weinfeld și o interesează mai mult succesul în căsnicie. Cităm din „poruncile” actriței americane: 1. Să poți să faci tot ce ți se cere: să cînti, să dansezi, să te cațeri pe o funie, dacă trebuie... 2. Să crezi în ce faci. 3. Să eviți seriile Tv. 4. Să nu pozezi și să nu apari în filme, goală. 5. Să nu pui piciorul în niciunul din localurile din Hollywood. 6. Să eviți chefurile pînă la ziuă. 7. Să faci gimnastică în fiecare zi. 8. Să rămii demn în fiecare împrejurare. 9. Să-ți alegi cu grijă rolurile, să nu interpretezi orice fel de personaj. 10. Să-ți clasezi proiectele în ordinea importanței. 11. Să nu atragi atenția publicului cu orice preț, etc., etc. Și o ultimă declarație: femeile americane își aleg bărbații după două criterii: carnetul de cecuri și marca mașinii. În condițiile astea, mi-am ales un soț francez”.



Raquel Welch:
„Mi-au trebuit
20 de ani
să redevin
eu însămi”



...visătoarea Sally Field ...și „Mult visatul” Paul Newman...

Partenerul ideal

Sally Field (pe care am văzut-o nu demult în filmul **Norma Rae**) s-a afirmat cu greu și după multe roluri pe care ea le numește „accesorii ale rolurilor masculine” a prins o porțiță de afirmare cu filmul mai sus amintit. Dar a jucat astfel de roluri „accesorii” timp de 13 ani și, dacă e adevărat că un scenariu bun și un personaj complex, bine construit, servesc enorm cariera unei actrițe, nu e mai puțin adevărat că întâlnirea cu un partener de talie este determinantă uneori pentru „saltul în meserie”.

La Cannes, în 1980, Sally Field își primea recompensa pentru **Norma Rae** în filmul pe care l-a semnat Martin Ritt dar, după cum afirmă ea, jucase „de una singură, pentru că marea întâlnire actoricească nu se produsese”. Când i s-a propus după aceea rolul din filmul **Fără nici o răutate** de către regizorul Sydney Pollack, partenerul urma să fie, inițial, Al Pacino, dar el era ocupat în alte filme la care nu putea renunța. Și așa s-a ajuns la Paul Newman — „un vis al meu de

cînd mi-am făcut apariția pe un platou de filmare. Pentru că e un dar minunat să ai un asemenea partener. Paul Newman este un om extraordinar, iar ca actor un adevărat profesionist. Întîlnirea asta pot spune că a fost crucială în cariera mea”.

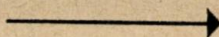
În **Fără nici o răutate** — exemplifică apoi Sally Field afirmația — rolul îmi cerea la un moment dat să înșel încrederea prietenească pe care el o avea în mine. Și în clipa asta minia și reacția lui Newman s-au deslănțuit cu o forță incredibilă. A început să mă lovească cu furie și n-a lipsit mult să mă sufoc. Pentru scena asta Sydney Pollack ne-a lăsat liberi, la inspirația noastră și realmente cînd m-am trezit în fața lui Paul n-am mai știut ce am de făcut și bineînțeles că nu-mi închipuiam ce-o să pătesc. Newman m-a lovit trîntindu-mă cu capul de niște cutii de carton de-am simțit că-mi crapă țeasta. N-am scos însă nici o vorbă, nici un scîncet. Cred că Newman ar fi fost disperat să-și dea seama că-mi provoacă un cit de mic rău. Timp de două zile și

jumătate, am repetat mereu scena asta. Nu mai puteam să întorc capul de durere, dar strîngeam din dinți, ca nu cumva să tip sau să se vadă. În economia filmului, scena asta este de un mare adevăr și e tot ceea ce contează.”

În discuția pe care a avut-o recent la Paris, cu ocazia premierei europene a acestui film, Sally Field care e departe, foarte departe de imaginea-șablon a vedetei hollywoodiene, a ținut să remarce: „Știi, viața a dizolvat vechea imagine a starului american. Asta e ceva ce nu mai există. Uitați-vă la Paul Newman, este cel mai potolit și mai retras dintre marii actori americani și, în afara platoului de filmare, duce o viață modestă și foarte redusă. Este un soț impecabil. S-a zbatut chiar să facă două filme ca să ofere soției sale două roluri admirabile, mă refer la **Rachel, Rachel** și **Cutia cu umbre**, care i-au prilejuit acesteia candidatura la „Globul de aur”, una dintre cele mai de preț recompense pentru o actriță. În afara familiei și a filmului, Paul Newman nu mai are decît o pasiune: cursele de automobile. Dar și aici el are clasa și competența marilor piloți de profesie. Așa că, și în planul ăsta, el e tot un star”.

France Pisier nu a intrat atit de ușor cum s-ar crede:

— La început, mărturisește actrița, mă atrăgea foarte mult să joc rolul acestei personalități a lumii mondene dar după ce am citit primul scenariu nu m-a mai tentat deloc. În primul rînd, pentru că nu mă simt foarte atrasă de personajele prea cunoscute și apoi pentru că scenariul care mi se propunea nu mi se părea că este bun. Stăruia asupra latu-
rei „ascensiune fulgerătoare” a unei femei, era romantic și treaba asta pe mine nu mă interesa. Așa că am refuzat rolul. Producătorul era furios și, după un timp, mi-a propus o altă versiune a scenariului, mult diferită de prima. De astădată, se punea accentul pe diferitele întâlniri pe care Coco Chanel le-a avut în cursul vieții sale. S-a insistat asupra copilăriei și adolescenței și a trecerii ei prin medii foarte diferite. Eșecurile succesive nu erau deloc escamotate. Pentru o actriță, un asemenea rol devenea interesant, pentru că era departe de acea imagine a triumfului irezistibil și a unei reușite în viață care parcă ar fi căzut din cer. În ce privește persoana sau chiar personajul acestei mari stiliste de modă, vreau să spun că eu o găseam deopotrivă antipatică și fascinantă. Nu mai vorbesc că toată ideea despre modă era pentru mine ceva depășit și chiar mort. Dar toate la un loc, așa cum le oferea scenariul, dădeau o altă imagine despre Chanel care ajungea pînă la acea bătrînă singuratică, îmbrăcată în negru, în mijlocul unor săli numai oglinzi, ea așezată pe o scară. Nu știu de ce, dar imaginea asta mi-a rămas în cap. Am început să citesc tot felul de cărți despre ea. Mai întîi, pe aceea scrisă de Edmonde Charles-Roux, care este și critică, dar și foarte interesantă, apoi pe aceea a lui Claude Delay, care este un fel de abordare psihanalitică a personajului și care a furnizat dealtfel și titlul acestui film: **Singuratica Chanel**. A urmat lectura lui Paul Morand, care a scris o carte fabuloasă, oferind lectorului avantajul că o pune pe Coco Chanel însăși să vorbească în fiecare capitol. Și așa am înțeles că eroina mea devenise celebră plecînd dintr-un orfelinat de provincie, traversase diferite medii sociale, și întîlnise enorm de mulți oameni. Și, ceea ce este cel mai important lucru, ea a aruncat totdeauna asupra omenirii o privire



Cinerama



De la Roma la Hollywood și înapoi Ornella Muti s-ar părea că n-a adăugat decît o călătorie...

Ele despre ele

În recentul film al realizatorului francez Michel Lang intitulat **Cadoul** apare alături de Claudia Cardinale (foarte solicitată în ultimul timp, deși respinge pe capete scenariile ce i se propun pentru că le găsește stupide) și o debutantă despre care deja se vorbește foarte mult: Clio Goldsmith „revelația anilor '80” cum o etichetează presa.

Claudia Cardinale, cunoscută pentru generozitatea ei, declară fără rezerve: „Clio este o fată strălucitoare și plină de căldură. Rareori am întâlnit la cineva atîta bucurie de a trăi, atîta vitalitate. Un chip foarte frumos și un trup superb. Clio are tot viitorul înaintea ei.”

Deși debutantă, Clio Goldsmith nu știe ce e timiditatea, vorbește ca de la egal la egal: „Claudia e un mare nume al cinematografului. Visul meu era să pot filma alături de ea. O admir din copilărie. Ea m-a învățat că în viață trebuie să știi să spui nu”.

Canal Grande, Claudia Cardinale și Clio Goldsmith: nu mai lipsea decît Visconti — pentru un eventual „portret de grup într-o gondolă”



Urmare din pag 183

plină de curiozitate. Coco Chanel era avidă să cunoască tot ceea ce se întîmplă în jurul ei. Evident filmul de față nu ilustrează toată viața ei și cred dealtfel că acele fime care au încercat să descrie o viață întreagă n-au reușit să trateze nici un aspect semnificativ al ei.

Fantasticul butaforic

S-a ajuns la a zecea ediție, în 1982, a Festivalului filmului fantastic de la Avoriaz (Franța). Și critica se întreabă ce anume aduce această periodică întîlnire a tot ceea ce se realizează într-un domeniu al cinematografului mondial cum este filmul fantastic. Se remarcă, de exemplu, că în acești zece ani de confruntări în stațiunea alpină franceză, s-a produs o anumită evoluție a mitologiei fantasticului. De la camionul din **Duel pe autostradă**, la tinăra vrăjitoare din **Carrie** și pînă la cei întorși de pe lumea cealaltă din filmul **Halloween** și monștrii mării din pelicula **Fog**, tot arsenalul pare să se fi îmbogățit cu noi imagini înspăimîntătoare. Vampirii au făcut loc unor mecanisme sofisticate și unor gadget-uri care înspăimîntă mai mult decît imaginația abstractă a meseriașilor genului. Viermii uriași au lăsat locul mega-păianjenilor, iar acum ceea ce îl înspăimîntă pe spectator, este apariția în chip de mit fantastic a ordinatorelor. Așadar, cum constată un comentator al ultimei ediții de la Avoriaz, cotidianul înșuși a început să ne înspăimînte. Fantasticul să fi devenit oare o invitație la paranoia?

Zi de zi cu Proust

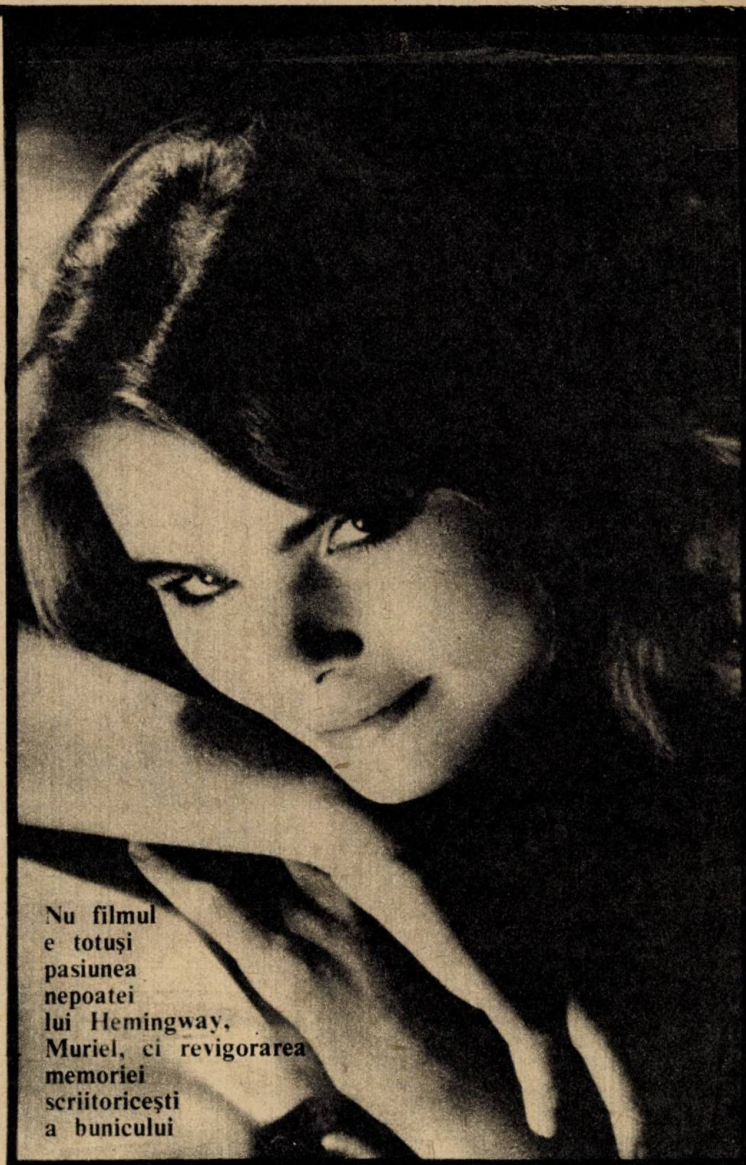
Legătura dintre Céleste, fata de la țară care l-a îngrijit pe Marcel Proust în ultimii săi nouă ani de viață și suferință, nu părea un subiect prea atrăgător pentru film, cu atît mai puțin pentru un regizor german. Dar documentaristul mîunchenez, Percy Adlon a hotărît să-și facă debutul în filmul de ficțiune cu acest subiect. Interpreta ideală pentru Céleste a găsit-o în filmul lui Werner Herzog, **Woyczek**, Eva Mattes, dar i-au trebuit șase luni pentru a o convinge să accepte rolul. Regizorul căruia îi place să se definească drept făcător-de-artă și nu ca cineast, căci înainte de a pune mîna pe aparatul de filmat a publicat literatură și a fă-

0 atletă numită Hemingway

În **Manhattan**, un film în care celebrul cartier new-yorkez este de fapt nu personaj, ci „obiect de cult” al lui Woody Allen, până într-atît se simte că-l iubește, apare o tinăra înaltă, bine făcută, dezinvoltă dar și timidă. Se numește, în viață, nu în film, Mariel Hemingway. Sigur că numele și-a exercitat atracția (Margaux, cealaltă Hemingway și soră a sus-numitei a debutat ca manechin, a făcut un film care se chema **Ruj de buze** și în care o avea ca parteneră pe Mariel, atunci în vîrstă de 16 ani, dar presa părea flatată că poate vorbi iarăși de Hemingway, nu de un Hemingway, ci de o Hemingway).

Astăzi Mariel are 22 de ani. A jucat în cel de-al treilea film al cărui titlu s-ar putea traduce cam așa: **Cel mai bun timp al ei**. Expresia e sportivă, pentru că filmul e inspirat de lumea sportului, a atletismului, iar Mariel este aici o alergătoare la 400 m. garduri. Dar deși credința e că filmul poate face orice, pe Mariel n-a putut-o face să joace dintr-o dată un rol de atletă. A fost nevoie în paralel de un antrenament de un an de zile. Și cum a fost? a întreat-o un reporter.

„Un iad, a răspuns Mariel. M-am antrenat patru ore pe zi. Alergări, natație, gimnastică. Expresia corpului meu s-a schimbat, am pierdut 5 kilograme și am crescut cu 2 centimetri. Astăzi, dacă nu fac sport, înebunesc. Mă dau în vînt după ski și natație. Cînd te simți bine în propriul tău trup este bine și pentru cap. Am grijă cum mă hrănesc. Mînc multe legume și fructe, ocolesc prăjiturile. Nu prea sînt sociabilă, sînt o fată de la munte. Iubesc viața în aer liber. Liniștea. De fapt am trăit mai mult în Idaho, departe de tumultul ora-



Nu filmul e totuși pasiunea nepoatei lui Hemingway. Mariel, ci revigorarea memoriei scriitoricești a bunicului

șului. Mă scol devreme și pregătesc micul dejun pentru părinți și pentru mine. Societatea mă plictisește și detest lumea snoabă. E probabil urmarea educației pe care am primit-o.

— Și cum e cînd te cheama Hemingway, cam dur nu-i așa?

— E din naștere, a răspuns nepoata, așa cum i-ar fi plăcut bunicului.

cut pictură, declară: „Intenționez să obțin un efect din contrastul dintre acea femeie simplă, robustă, plină de bun simț țărănesc și mentalitatea sofisticată a unui geniu, puternic marcat de maldăile sale. Filmul meu va fi închinat acelor femei care, lăsînd impresia că nu fac nimic deosebit, ajută prin gesturile lor mărunte

de fiecare zi viața celor din jurul lor”

Altman și „Carnavalul” lui satiric pe teme politice

Dacă există astăzi un regizor american discutat și disputat.

acela este fără îndoială Robert Altman, autorul unor filme care încap cu greu în canoanele hollywoodiene: **MASH** (satiră anti-războinică) **Nashville** (privire iscoditoare în procesul de instalare a unor mituri și mode sociale), **Lunga despărțire** (o po-



1982 a fost un an fast pentru Isabelle Adjani

veste despre „nostalgia lucidă” cum i-ar fi spus Henry Miller), **O căsătorie** (incursiune dincolo de aparențe), **Quintet** (alegorie inspirată de mult pomenita alienare a lumii moderne), dar și o adorabilă și temerară în același timp, transpunere a atât de popularului personaj Poppey Marina-rul în film jucat de actori care împrumută expresia personajelor desenate.

Altman este o personalitate controversată și am impresia că-i place să fie așa. Inventiv ca artist, intratabil în raporturile cu producătorii, el preferă să sufere decît să cedeze. Și suferă. Asta s-a întîmplat și cu ultimul film intitulat **Health** (adică Sănătate), realizat acum doi ani și ținut în magazia MGM ca „nedifuzabil”. O satiră politică o categorisesc comentatorii acum, cînd a apărut în sfîrșit pe ecran și e privit ca o nouă „improvizație incomodă” despre obiceiuri, tipuri și practici devenite grotești, filmate toate de regizor ca o lungă petrecere cu actorii săi, aparent fără direcție, un adevărat carnaval de șarje satirice, gaguri și săgeți veninoase la adresa establishment-ului american. Iată cum descrie filmul **Health** comentatorul lui „New York Times”, criticul Vincent Canby: „La drept vorbind, **Health** nu are un story. Totul se desfășoară în jurul a vreo 12 personaje, niște „săriți de pe linie”. E mai puțin un film narativ și mai mult o succesiune non-stop de imagini dementiale à la Ieronimus Bosch, dacă vi-l puteți imagina pe Bosch în chip de observator al lumii unui St. Petersburg din Florida de astăzi, în timpul unei conferințe convocate în vederea campaniei electorale a organizației „Health”, conferință ce se desfășoară în sala unui hotel de modă veche, în stil hispano-american. Scopul mărturisit al acestei întîlniri este alegerea unui nou președinte al organizației, deși despre fostul președinte nu se face nici o mențiune. Ce fel de organizație este această „Health” și ce scopuri urmărește, iarăși nu se spune nimic, deși ea ar putea să reprezinte întreaga țară.

„Principalul candidat este o oarecare Esther Brill (interpretată de Laureen Bacall), persoană extrem de originală, în vîrstă de 83 de ani, căreia i se spune „prima doamnă a sănătății” și care arată așa cum arată Laureen Bacall pentru bunul motiv că este fecioară. Și, zicea ea, orice contact sexual înseamnă 28 de zile din viața unei femei. Principalul contracandidat este Isabella Garnell (rol interpretat



Cine ar putea-o
confunda
pe Monica Vitti
și cu cine anume?

de Glenda Jackson), un propovăduitor ideal al sănătății ca o religie ce se situează atât deasupra preocupărilor politice cât și a afacerilor. Isabella nu bea decât băuturi calde, vorbește numai în citate, pe un ton foarte retoric, chiar și atunci când i se adresează femeii de serviciu. Candidatul independent este Harold Gaynay (interpretat de Paul Dole) care se alintă zicându-și „băiețușul”, un fel de populist guraliv, care s-a îmbogățit vânzând alimente „sănătoase” și încă ceva ce aș fi tentat să denumesc „accesorii sănătoase” între care un spray organic pentru par...

Sensul satiric al filmului nu

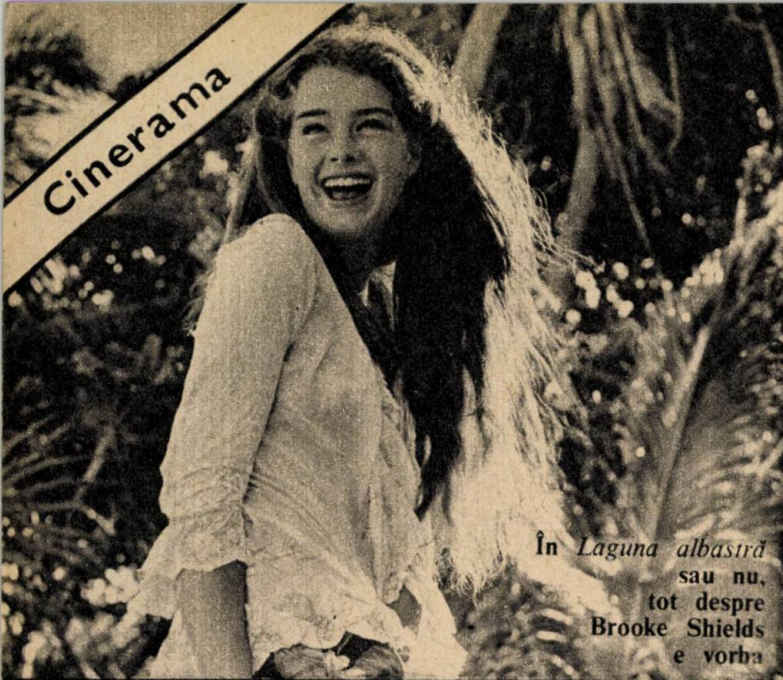
lasă nici o îndoială, pentru că vizează cam toate zonele politice. S-ar putea crede că Laureen Bacall și Glenda Jackson fac o trimiteră către personalități politice cum au fost Eisenhower și Stevenson. (Glenda Jackson ținând să-și arate chiar gaura din talpa pantofului). Analogiile nu merg însă mai departe decât gagul pe care îl oferă, și tocmai gag-urile nu sînt din cele mai bune. **Health** nu funcționează însă ca o satiră politică fiind mai degrabă o panoramă impresionistă a unei lumi americane în care găsim fanatici, coțcări reformatori, consumatori și observatori. Și dacă insistă să iei în serios acest

Health atunci trebuie să spui că el vizează mai mult lumea afacerilor din America decât pe politicienii ei”.

Premiul Donatello '82

Nu ne referim desigur la întreaga listă de laureați ci la filmul care se află la ora actuală și pe ecranele noastre — **Mefisto** al lui István Szabo. Juriul prestigiosului premiu italian a hotărât să-l treacă în fruntea listei celor mai bune filme străine din anul

Cinerama



În *Laguna albastră*
sau nu,
tot despre
Brooke Shields
e vorba

1981. De asemenea juriul a atribuit și premiul de interpretare ca cel mai bun actor străin al anului lui Klaus Maria Brandauer, interpretul rolului principal din acest film. După cum se știe, filmul lui Istvan Szabo era deja laureat al Oscar-ului 1982.

Tallin '82

Cel de-al cincisprezecelea festival unional, desfășurat în această primăvară la Tallin (capitala Estoniei) nu a făcut decât să confirme constatarea că fiecare

republică unională are astăzi o cultură cinematografică matură — sublinia Filip Ermaș, președintele Comitetului de stat al cinematografiei din URSS, cu prilejul deschiderii ediției din acest an al festivalului. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să tragem concluzia că toate cinematografiile unionale au atins cel mai înalt nivel. Aceasta — spune criticul sovietic Boris Berman — nu numai că este o realitate de necontestat, dar trebuie adăugat că aceste filme s-au ridicat la nivelul studiourilor cu o îndelungată tradiție (cum sînt cele din Moscova și Leningrad), pe care uneori le și depășesc.

Marele premiu al festivalului a fost atribuit filmului bielorus *Oameni în mlaștină* (regia Viktor Turov). Acțiunea se petrece la mijlocul deceniului al treilea, cînd Bielorusia trecea la o viață nouă, viață care a produs mari mutații în conștiința oamenilor nevoiți să renunțe dintr-o dată la tradiții seculare. Filmul are la bază romanul omonim al lui Ivan Melej și atrage atenția nu numai prin importanța temei, nu numai prin dramatism, dar mai ales prin măiestria sa artistică.

Alți laureați ai festivalului: în *fața ușilor închise* (regizor Rasim Odjakov), o poveste sinceră, tristă, despre consecințele pe care le poate avea unei indife-

Continuare în pag. 190

autoportret

Fără machiaj

În *Guy de Maupassant*, Simone Signoret apare alături de Claude Brasseur, fiul lui Pierre



Filmul lui Pierre Granier-Deferre care poartă titlul oarecum oniric *Steaua nordului* se află acum în fruntea topului producției franceze. Un singur argument aduc toți cei care vorbesc despre el: distribuția. Într-adevăr Simone Signoret și Philippe Noiret (spre disperarea de altfel a celeilalte interprete a filmului Fanny Cottencon care spune „n-ar trebui totuși uitați nici locatarii mai mărunți ai filmului), un astfel de cuplu într-o distribuție acoperă tot genericul și monopolizează privirile. Așa încît, atunci cînd se spune că în filmul său Pierre Granier-Defferre a axat totul pe cei doi, nu se greșește deloc oricît ar susține el, poate din eleganță, din prudență, că filmul e o muncă de echipă.

Astăzi Simone Signoret, privește în urmă lungul ei drum pe platourile de filmare, își îngăduie să vorbească cu gazetarii fără să-și machieze gîndul.

— Mi-am înșurubat în cap ideea că nu trebuie să inter-

pretez decît acele roluri care corespund vîrstei mele. Nu am vrut să mă agăț niciodată de propria mea imagine. Niciodată nu mi-am spus nici măcar în gînd „ia mai trage tu puțin pielea și ai să arăți de 32 de ani și ai să mai faci film...” Eu am luat în viață virajele cu mult aplomb, dar fără să mă cred o deșteaptă. Așa se face că am continuat să joc și să fac în cariera mea cîteva lucruri de care nu-mi este rușine. Mă preocupă totuși gîndul că ar putea să mă pîndească primejdia repetării, a cantonării într-un tip de personaje, lucru care i s-a întîmplat din cînd în cînd lui Gabin. S-a spus deseori treaba asta despre el, dar se uita atunci cu desăvîrșire cîtă grijă avusese Jean în anii lui fierbinți, anii dinaintea războiului, să nu joace decît în lucruri ieșite din comun și de o calitate imperială. Sper însă ca felul meu de a mă comporta pe un platou de filmare să mă ferească să cad în rutină.

Reîntîlnire după 40 de ani

actorii noştri

Pe o plajă pustie, trei fiinţe însingurate — un bărbat măcinat de o boală necrutătoare, un cîine de pripas şi o bătrînă doamnă animată de nostalgia ţinuturilor natale. Momentul se dilată, capătă forţă, şi readuce în prim-plan portretul interpretei — una dintre marile actriţe ale teatrului românesc, **Beate Fredanov**. Este o secvenţă din filmul **Trecătoarele iubiri**.

Beate Fredanov: Cînd m-am pomenit aici, la mine acasă, cu Malvina Urşianu, pe care nu avusesem pînă atunci plăcerea să o cunosc personal, am fost teribil de impresionată. Venise cu nişte superbi trandafiri roşii care erau aproape negri şi cu o propunere. Mi-a spus că pregăteşte un nou film în care există un personaj pentru care eu aş fi interpreta nimerită. Mi-a explicat în cîteva fraze despre ce este vorba şi m-a rugat să accept. Aveam motive să ezit. Pentru că la noi la institut — eram încă profesoară la IATC — asistasem de multe ori la discuţii între profesorii de specialitate care susţineau că avem actori foarte buni, dar care nu ştiu să joace în film şi le-ar fi necesare nişte cursuri speciale. M-a mirat totdeauna părerea asta, pentru că eu am văzut foarte mulţi actori de teatru în mari creaţii pe ecran. Dar cînd eu însămi am fost pusă în situaţia de a mă confrunta cu aparatul de filmat, am început să mă tem, întrebîndu-mă dacă voi reuşi să fac faţă.

Şi totuşi nu erai la prima colaborare cinematografică.

Nu, prin 1931—32, cînd jucam la Viena, la „Staats Akademie für Musik und Darstellende Kunst”, am jucat sub regia lui Hans Osten, în filmul **Der stundige Hof** (Curtea cu păcate), protagonista fiind Hanna Ralph. Eu interpretam o tinăra fată şi eram eu însămi foarte tinăra, dar se pare că am dovedit oarecare aptitudini, pentru că primisem şi oferta unei colaborări viitoare la acelaşi studio, „Sacha film”, colaborare care nu s-a mai concretizat, datorită evenimentelor politice din ajunul războiului.

Şi, după 40 de ani, v-aţi reîntîlnit cu cinematograful...

Într-adevăr. Cînd am aflat că voi juca alături de Silvia Popovici, Gina Patrichi, George Motoi, colegi mai tineri, dar cu o serioasă experienţă în film, am cerut permisiunea de a veni cu două săptămîni înainte la filmări, să asist la munca echipei, să încerc să deprim de la partenerii mei aceeaşi manieră de joc specifică filmului, să descopăr acea expresie care-l diferenţiază pe un actor de cinema, de un actor de teatru. Mi-am amintit atunci, învăţînd de la cei mai tineri decît mine, mi-am amintit de doamna Bulandra... Eram la o discuţie de stabilire a distribuţiei pentru piesa lui Aurel Baranga „Arcul de triumf”. După ce au fost desemnaţi în diferite roluri

Avem mari actori
cu 20—30—40
de filme
la activ.
Dar avem
şi mari actori,
mari actriţe,
cu un singur
titlu
în filmografie.
Un exemplu:
Beate Fredanov

neuităţii Ciobotăraşu, Jules Cazaban, Benedict Dabija şi alţii de tinerele pe atunci: Clody Bertola şi Ileana Predescu, s-a ajuns la personajul unei femei simple, simple de tot, care, pe parcursul acţiunii, începe să înţeleagă sensul transformărilor la care asistă. La un moment dat, cu un glas autoritar şi un gest categoric, apăsîndu-şi palma definitiv pe textul piesei, doamna Bulandra a spus: „Pe asta o joc eu!” Baranga, a pălit dintr-o dată şi a rostit, gîtit de emoţie: „Vă mulţumesc”, dar nu se poate, dumneavoastră sinteţi regina, doamna teatrului românesc, cum o să faceţi un asemenea rol pentru care e nevoie desigur de o interpretă talentată, dar care să arate că o femeie oarecare! Hotărîrea a rămas însă neschimbată. După ce autorul a plecat, doamna Bulandra, aşezîndu-se lîngă mine, mi-a spus: „N-ai grijă, Beate, am să mă uit cum joacă cei tineri şi am să joc ca ei!”...

Să revenim acolo, pe malul mării, în toamna lui 1972...

— Ambianţa pe care regizoarea o alesese era cea mai propice pentru provocarea stării de spirit necesare în acel moment al desfăşurării povestirii cinematografice. Staţiunea părea părăsită. Geamurile hotelurilor pustii ne priveau fără viaţă, asemenea unor martori orbi. Domnea o linişte nefirească, deşi marea era foarte agitată. Nisipul ijlav, plaja pustie, inertă, amorţită de frigul pătrunzător. Odată cu aerul umed, sărat, simţeam cum mă îmbib de atmosfera aceluia loc, de tensiunea acelei clipe semnificative pentru o anumită existenţă — a mea, a personajului meu.

Cu cîinele făcusem cunoştinţă în

urmă cu două zile, ne împrietenisem prin intermediul unor bucăţele de zahăr şi pot spune că era un animal inteligent şi chiar dotat pentru film! Barca era la locul ei! Cu personajul meu mă familiarisase. Demult. Gestul cu mîna acoperită de o desuetă mînuşă de aţă, jocul cu ţigara, intrările în cadru şi unghiurile de filmare, totul fusese stabilit în prealabil, în amănunt. Dealtfel, după ce aflasem că femeia pe care urma să o interpretez e o străină care trăieşte de mulţi ani în România şi cînd, pînă la urmă, s-a stabilit că ea venise din Bretonia, m-am dus cîteva dimineţi la rînd la doamna Paulette, o franţuzoaică, profesoara fiului meu, şi am urmărit-o atent cum vorbeşte, ca să pot să-mi însuşesc felul aparte de a pronunţa vocalele şi consoanele, un anumit accent care urma să individualizeze personajul. Fără a cădea în pitoresc, fără a încerca să-i imit propriu-zis vorbirea, lucrul acesta m-a stimulat foarte mult, aşa cum pe scenă, dacă am de interpretat o femeie căsătorită, o simplă verighetă pe deget mă ajută să cred în condiţia specifică a respectivului personaj. Nu ştiu nici acum dacă Malvina Urşianu a fost mulţumită de ceea ce am făcut eu atunci. Pentru că eu cred că totdeauna există un spaţiu între felul cum îşi imaginează regizorul şi cum arată personajul în interpretarea actorului.

Îmi amintesc de aplauzele de la Aro. Eram în sală, alături de fiul meu, care e extrem de sever cu mine. După secvenţa mea, am întors privirea spre el, să-i aflu părerea. Printr-un semn scurt cu capul, mi-a dat a înţelege că trecusem examenul cu bine. Pentru mine, acest rol a fost un dar, a fost o mare bucurie.

— Oare cum se face că nu aţi mai apărut după aceea în alte filme? Abia în ecranizarea celebrului roman călănesc „Bietul Ioanide” v-am zărit în câteva cadre...

— Din păcate, pe ecran a ajuns foarte puţin din ceea ce s-a filmat, din secvenţele la care am participat şi eu. Aveam de interpretat un personaj tot episodic, cu apariţii sporadice, dar care mă pasionase. Deşi regret că a rămas, la montaj, atît de puţin din ceea ce am filmat, continui să păstrez impresiile din perioada compunerii rolului. Am repetat mereu studenţilor mei: ca să ajungeţi într-o stare creatoare, e nevoie de multe condiţii, dar o condiţie esenţială e buna dispoziţie, bucuria cu care faci ceea ce ai făcut, ceea ce ţi-ai propus. Fără asta nu se poate!

Irina COROIU



Muntele vrăjit

A apărut, în sfârșit, o ecranizare a celebrului roman „Muntele vrăjit” al lui Thomas Mann, pe cât se pare, prima de la apariția lucrării, în 1924. Ar fi poate o întrebare legitimă: De ce această carte, atât de celebră în întreaga lume, nu a trezit interes cineaștilor sau dacă a trezit — și este sigur că a trezit în nenumărate rânduri și la nenumărați realizatori — ce i-a făcut totuși să nu treacă la fapte? Răspunsul ar fi poate acela că proza atât de cerebrală a lui Thomas Mann, cu desfășurările ei în care există stări, descrieri, analize psihologice, speculații filozofice, e lipsită tocmai de o acțiune în jurul căreia să se lege o narațiune cinematografică. Regizorul vest-german Hans Geisendörfer este astfel primul autor al unei transpuneri pe peliculă a „Muntelui vrăjit”, film care, după cum remarcă comentatorul săptămânalului american „Newsweek”, „geme sub greutatea operei invocate”

După cum se știe prea bine, povestea se plasează în anii dinaintea primului război mondial, ani dominați de o anumită stare nevrotică, în ajunul marii conflagrații, ani pe care Thomas Mann a vrut să-i abordeze pe calea alegoriei. În acest roman, sanatoriul este de fapt un fel de casă a Europei în care începe să se simtă o undă apocaliptică. Pacienții sînt niște tuberculoși cantonați într-un spital, într-un sanatoriu din munții Elveției pretinzînd cu toții că, de fapt, duc o viață absolut normală. În această societate a morții, intră Hans Castorp (interpretat de un actor german care se bucură de mare reputație în teatru, Christoph Eichhorn) iar tînărul Castorp cade curînd victimă acestei atmosfere de nebunie contagioasă, parcă. Și, venit în incinta sanatoriului doar în vizită, Castorp rămîne șapte ani, pînă ce izbucnește războiul. După cum se exprimă același critic invocat, „Castorp este abil portretizat de tînărul Eichhorn, el

patruzînd în ceea ce Thomas Mann numea viața de „moarte și de distracție” a sanatoriului. Filmul reușește să materializeze această atmosferă a sanatoriului alpin care nu este tulburată decît de tusea cavernoasă a bolnavilor de plămîni”. Singele sculptat de bolnavi întinează albul zăpezilor. Castorp se îndrăgostește de Clavdia Chauchat (interpretată de Marie Francer Pisier), un personaj furtunos și inesizabil. Cîl privește celelalte roluri, din film este de semnalat apariția insolită a lui Charles Aznavour care și-a asumat interpretarea celui personaj, atât de ciudat care este Leon Naphta. Rod Steiger este Peeperkorn „care în ciuda personajelor sale actoricești, nu reușește totuși să caracterizeze în întregime personajul.” Un actor italian, Flavio Bucci, devine în pelicula germană Ludovico Setembrini. În ansamblu, criticul menționat spune despre film, în prezentarea pe care o întitulează „Muntele ne-vrăjit”, următoarele: „Scenariul scris de asemenea de Geisendörfer se ține prea strîns de opera lui Mann. El ne anunță o nouă versiune, de șase ore, a aceluiași film, de astă dată ca serial de televiziune.”

(Urmare din pag. 188)

rența. Dacă acțiunea acestui film azerbaidjean se petrece în zilele noastre, filmul lituanian **Filca hoțului de cal** (regia Algimantas Puipa) ne trimite în Lituania de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Cît privește gazdele, cineaștii estoni, festivalul a demonstrat că succesele lor nu sînt întîmplătoare. A fost premiat filmul eston **Ce semeni** (regia Peeter Simmon), o satiră socială puternică, un film făcut cu mare rafinament. Tot un film eston a fost premiat și la categoria desenului animat: **Cîteva exerciții pentru o viață independentă** (regia Priit Pajana).

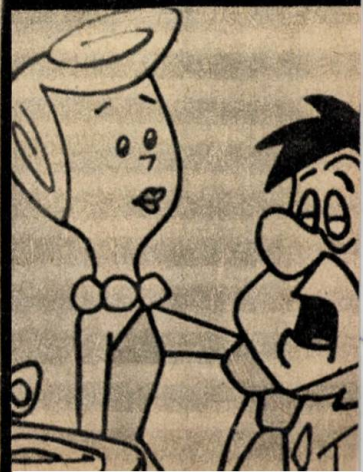
Premiul al doilea la lung metraje cu actori a fost atribuit de juriu fresceli cinematografice **Iaroslav cel înțelept**, consacrat uneia dintre cele mai strălucite perioade din istoria vechii Rusii. Filmul e o coproducție a studiourilor „Alexandr Dovjenko” și „Mosfilm”.

O altă trăsătură distinctivă a cinematografiei sovietice — subliniază același critic — este frecvența copiilor în sălile de cinematograf, fiecare al patrulea

bilet e cumpărat în URSS de copii. Numărul filmelor pentru copii se ridică dealtfel la 30 pe an (lung-metraje cu actori) ceea ce reprezintă cu mult mai mult decît în orice cinematografie dezvoltată din lume. Iată de ce la festivalurile unionale s-a rezervat întotdeauna un loc aparte, în competiție, filmelor pentru copii și tineret. Premiul de la Tallin în acest an l-a luat filmul **Sărbătorile copilăriei** (producție a studioului de filme pentru copii și tineret „Maxim Gorki”) și **Noaptea e scurtă** (producție a studioului „Alexandr Dovjenko” din Kiev). Modalitatea artistică în care sînt tratate cele două filme diferă, dar le unește aceeași dorință de a dialoga deschis cu copiii despre problemele cele mai serioase și de a nu le edulcora. Printre laureați figurează și serialul **Jurnalul umoristic pentru copii — Harababura**. Compus din serii de cîte 10 minute (are deja o tradiție de cîteva ani), serialul se bucură de o mare popularitate. Autorii acestor minicomedii reușesc să evite în mod fericit cea mai mare primejdie care pîndește filmul pentru copii: tonul moralizator.

Așadar festivalul a reprezentat nu numai o secțiune geografică în realitatea cinematografiei sovietice, dar și o secțiune în vîrstă cineaștilor. Recenta ediție a scos în evidență rolul tot mai mare al tinerilor cineaști — spune Boris

La fel de popular ca „Sfîntul”, Barney din serialul tv „Epoca de piatră”



Berman — și vom da doar trei exemple: Peeter Simmon (filmul **Ce semeni**) e debutant în filmul de lung-metraj. Alt premiu de debut a fost atribuit unui tânăr regizor georgian Teimur Babluani, pentru filmul **Fratele**, o poveste dramatică în stil western. Tânăr e și Vladimir Fokin (din Moscova) și el distins la secțiunea filmelor pentru copii și tineret pentru filmul **Alexandru cel mic**.

Sigur că în festival s-au prezentat și filme slabe, estetizante, frumoase cu orice preț, sau dimpotrivă cenușii, selecția cuprinzând toate cele 39 de studouri. „Lecția acestui festival — a conchis președintele juriului — va prinde bine atât practicienilor, cât și teoreticienilor de film care vor trebui să analizeze temeinic prezentul cinematografiei sovietice și mai ales perspectivele dezvoltării ei.”

Raskolnikov in Algeria

Televiziunea algeriană a prezentat recent, într-o formulă inedită (revista de specialitate „L'Ecrans” din Alger o numește „film-foileton”) „Crimă și pedeapsă” de Dostoievski. Adaptarea o semnează Ahmed Agoumi, actor și precum se vede și scenarist, ba chiar adaptor al lui Dostoievski. Punctul său de vedere asupra capodoperei este de reținut în special prin unghiul actualității prin care a considerat el romanul în ipostaza de adaptor.

Iată ce declară Agoumi: „Am avut privilegiul să interpretez personaje de dimensiuni neobisnuite din texte care comportau studii de caracter foarte complexe, situate în raporturi de asemenea foarte complexe. Când am intrat pe porțile cinematografului a trebuit să constat că aici nu sînt personaje deosebite, că de fapt nu există personaje... În cinematograful algerian, aproape în totalitatea lui, personajele sînt ori negative ori pozitive înăuntrul unei intrigi. Nu știu nimic despre ele și, căutînd să le dai viață, trebuie să te mulțumești să fii un vehicul al textului care își face meseria mai bine sau mai rău. Uneori nu ești nici chiar vehicul de text sau de dialog... De ce-am ales „Crimă și pedeapsă” ca să încerc o adaptare? Trebuie să mă întorc mult în trecutul meu propriu și să spun că mai întîi am fost un cititor al acestei capodopere. Ca orice om am citit „Crimă și pedeapsă” cînd aveam 18 ani și bineînțeles Raskolnikov m-a marcat. Este un



Polanski se preferă în rolul lui Mozart, nu al lui Salieri, în spectacolul teatral pe care l-a regizat

personaj care a pus stăpînire pe conștiința mea atît din pricina ambiguității sale, a laturii sale efemere cît și a psihologiei lui de om torturat. Am recitat opera de

mai multe ori de atunci...

Evident, mulți cred că a-l adapta pe Dostoievski este ceva din cale afară de pretențios. În

Scenarist „din off”

În filmul laureat cu premiul Oscar pe 1982, realizat de Warren Beatty (**Reds**), Jack Nicholson interpretează rolul dramaturgului Eugen O'Neill. Odată ce și-a încheiat filmările, n-a mai discutat un alt contract și s-a retras misterios în Aspen-Colorado, ca să scrie un scenariu. Inspirația, se pare, îi venise chiar în timpul filmărilor la Warren Beatty. Desigur, nici o divulgare în a povesti subiectul și nici dacă își rezervă pentru sine vreun rol. Dar activitatea de scenarist nu e o noutate pentru el, pentru că și-a demonstrat aptitudinile cu alte patru scenarii, pînă acum (chiar dacă — trebuie să adăugăm — la mai toate în colaborare).

ce mă privește, cred că este mai bine să pornești de la un text foarte elaborat. Chiar dacă nu izbutești să iei și tu ceva din aureola unui învingător. Este totuși un sentiment de siguranță să încerci să adaptezi un autor de asemenea anvergură. Nu am intervenit deloc în procesul realizării filmului. M-am mărginit la scenariu. În ce privește ponderea dialogului trebuie să subliniez cu precădere faptul că în „Crimă și pedeapsă” totul ține de latura psihologică, că există foarte puțină acțiune și că filmul trebuia să mizeze pe dialog. Vroiam ca filmul să conțină dialog pentru că urmăream ca aceste personaje atât de complicate să poată fi înțelese și recunoscute de public. Există însă o dificultate în a realiza un acord între acțiune, atîta cită e, a personajelor și cantitatea de vorbire pe care ele o produc în scenă. Dar aceasta a fost problema realizatorului.

Ceea ce m-a interesat în primul rînd să pun în lumină — ține să subliniez Agoumi — a fost această putere nefastă a banului care corupe inteligențele și compromite calitățile omenești, situație pe care din păcate o cunoaștem și astăzi, că vrem ori că nu vrem. Poziția actuală a oamenilor de cultură (realizatori, actori etc.) în fața puterii banului mi se pare lamentabilă. Lucrînd la această adaptare mi-am dat seama că Raskolnikov, Sonia și Marmeladov sînt caractere de care ne lovim în fiecare zi”.

De la film la roman

Mult discutatul (e drept că în ultima vreme nu atît de mult) Roger Vadim nu s-a ascuns decît ca să scrie... un roman. Acum cînd romanul e gata, s-a și grăbit să dea un interviu în care se plînge de multele nedreptăți care i s-au făcut în turbulentă și carieră cinematografică. „Niciodată

nu mi s-a recunoscut talentul decît cu o întîrziere de mai mulți ani” — afirmă Vadim convins că talentul și nedreptatea sînt componente ale personalității. „În trecut reușeam să enervez multă lume. Nu mi se ierta de exemplu, pe cînd aveam 26 de ani, că făcusem o căsătorie fericită și că realizasem primul meu film.”

Dupa cum se știe, Vadim — dar aici nu e singurul — a

avut probleme de bani. Are chiar și o explicație pe care merită s-o semnalăm: „Drama mea e că reușesc să cheltuiesc mai repede decît cîștig, pentru că în cel mai bun caz fac un film odată la 18 luni”.

Titlul primului său roman „Îngerul înfometat” se spune că a făcut vogă dar cum bine se știe nici o operă literară nu trăiește doar prin titlul său.



**Încheiem „Magazinul estival” cu o privire
ca un poem: aceea a Isabellei Huppert**

Coperta I

Doi mari actori, capete de afiș ale teatrului, filmului și televiziunii noastre, **Irina Petrescu** și **Mircea Albulescu** se pregătesc (între turneele de vară) pentru viitoarea stagiune.

Fotografie de Victor STROE.

Coperta IV

Charlene Tilton (Lucy din serialul „Dallas”) și cîntărețul de muzică pop, **Johnny Lee**

Magazin estival 1982

Redactor șef:
Ecaterina Oproiu

Redactori responsabili
ai Magazinului estival:

Roxana PANĂ
Valerian SAVA

Prezentarea artistică:

Anamaria Smighelschi

Prezentarea grafică:

Ioana Statie

Tiparul: Combinatul Poligrafic
„Casa Scinteli”
București

Exemplarul 25 lei

sumar

● „În strînsă unitate cu po- porul” — editorial 2

Sub semnul Congresului
educației politice și culturii
socialiste

● Vom face filme mai adevă- rate. Mai convingătoare — an- chetă la care răspund: Ion Besoiu, Virgil Calotescu, Car- men Galin, Pompiliu Gîlmeanu, George Motoi, Lucia Mureșan, Erich Nussbaum, Constantin Pivniceru, Dumitru Solomon... 6

Festivalul național
„Cîntarea României”

● Jubileul unui cineclub și elogiul unei mișcări — Călin Căliman 10

Filmele lui 82' pe cînd abia se filmau — R. Panait 12

Autorii, spectatorii, criticii
vor în fond același lucru:
filme bune

● Clubul criticilor — 36 de critici despre 75 de filme ale anilor '80, '81, '82 16

● Puncte de vedere — Mircea Alexandrescu, Florica Ichim, Ioan Lazăr, Magda Mihăilescu 18

Comedia azi

● Introducere la dosarul co- mediei 22

● De ce avem nevoie de
umor? — răspund Violeta An-
drei, Marga Barbu, Ion Băieșu,
George Băldăiță, Ion Besoiu,
Mircea Diaconu, Ion Dichiseanu,
Radu Cosașu, Ov. S. Crahmă-
niceanu, Ion Ianoși, Ileana Sta-
na Ionescu, George Macovescu,
Ernest Maftei, Al. Paleologu,
Amza Pellea, Florin Piersic,

Constantin Pivniceru, Dumitru
Radu Popescu, Silvia Popovici,
Petre Sălcudeanu, Silviu Stăn-
culescu, Rodica Topalogă,
Dorel Vișan, H. Wală 23

● Comici vestiți al ecranului

Propunerii pentru o cinema-
tecă a umorului (50 de pro-
filuri) — Cornel Cristian 29

● Umorel sub semnul între-
bării — răspund regizorii
Andrei Blaier, Lucian Bratu,
Virgil Calotescu, Iosif Demian,
Manole Marcus, Tudor Mă-
răscu, Ada Pistiner, Nicu Stan,
Alexa Visarion 32

● Umorel regizorilor care
nu fr: comedii sau unde se
ascunde genul comic con-
temporan — Valerian Sava .. 38

Dialoguri despre comedie

● Ion Popescu Gopo: Eu cred
în umorul românesc 44

● Geo Saizescu: Comunica-
rea cu publicul larg 50

● Filmografia comediei ro-
mânești 44

Să rîdem și în proză

● Dumitru Radu Popescu: Pă-
călească 55

Festivaluri '82

● Cannes — Ecaterina Oproiu 58

● Paris — Eva Sirbu 64

● Oberhausen — Mircea A-
lexandrescu și Zoltan Szilagy 70

● Berlin — Tudor Caranfil .. 74

Memoria cinefilului

● Camil Petrescu și Greta
Garbo 80

● Ovidiu Gologan: O viață
pentru film 82

● Să rîdem și în proză — cu
Dumitru Solomon, Mircea Dia-
conu, Karel Capek, Woody Allen 86

● „Aventura fericită”, inter-
viu cu Jean Georgescu de Eu-
genia Vodă 101

● Jean Georgescu sau serioa-
sa întreprindere a comicului.
Filmografie deschisă — Aura
Puran 104

● Locomotivele risului —
Alice Mănoiu 108

Sondaj în cineunivers

● O criză a comediei? —
H. Dona 115

● Gagul pentru gag, gagul cu
tendință și mai ales... gagul
inexistent — Roxana Pană 121

● Măștile umorului și speci-
ficul lor național — Dan Stoica 128

● Gagul verbal, ieri și azi .. 138

● Procesul Chaplin, un dosar
mereu deschis 140

● În exclusivitate — inter-
viu cu actrița sovietică Lidia
Șukșina de Adina Darian.... 146

● La frontierele umorului sau
cum se trece de la plîns la rîs
— Cristina Corciovescu 149

● Din jurnalele cascadorilor
Ioan Albu 154

● Scrisori de la un tînr do-
cumentarist — Laurențiu Da-
mian 156

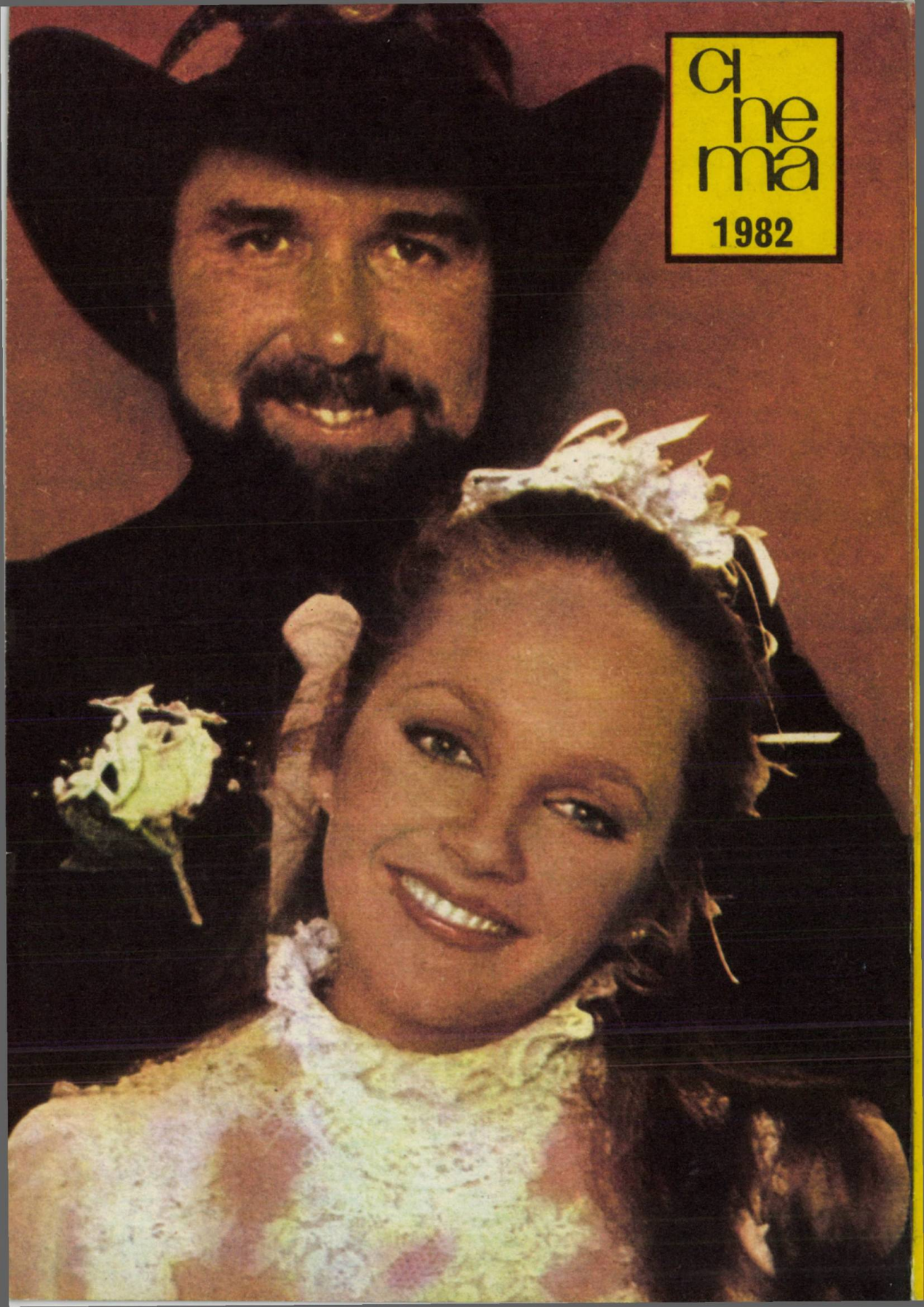
● Lumea filmului parodiată
în desene — Dana Duma 158

● De ce adoră lumea să-l
urască pe J.R. 166

● Cine trage sforile? —
Show-ul show-urilor: Mup-
pets 168

● Cinerama 169

● În direct din New York —
Margit Marinescu 174

A color photograph of a man and a woman in wedding attire. The man, in the background, wears a dark cowboy hat and a dark suit, smiling. The woman, in the foreground, wears a white lace wedding dress with a high collar and a white floral headpiece, also smiling. A white rose is pinned to the man's lapel.

ci
ne
ma

1982